أمّا قَبْل

فبهذا العدد تستقبل «فصول» عامها الرابع وهى أكثر ما تكون تفاؤلا بالمستقبل . وحين نذكر المستقبل ندرك أنه ذلك المجهول الذى ما زال جنين الزمن ، وإن كانت إرهاصاته التى نعيشها اليوم تنبىء ببعض ملامحه . ولعل أوضح هذه الملامح على الصعيد الفكرى ملمحان أساسيان ؛ أولهما أن الفكر سيصبح أكثر علمية ؛ والثانى أنه سيستمتع بقدر أكبر من الحرية . ولا تعارض بين علمية الفكر وحريته ، بل هما - على العكس - وجهان متكاملان ، أو - بالأحرى - متعاطفان . فالعلم هو الذى حرر الإنسان من جهالات عصور الظلام ، ورسخ فى نفسه الوعى بذاته ، وبموقعه من هذا الكون . العلم هو الذى عبر بالإنسان من «الكوجيتو» الديكارتى (أنا أفكر فأنا إذن موجود) ، الذى يتمحور حول الإنسان ، إلى الوجود الموضوعى للأشياء . ومعرفة الشىء امتلاك له وقدرة على التصرف فيه . وكلما ازداد الإنسان علماً بالأشياء ازداد وعيا ؛ وكلما عمق وعى الإنسان فإنه - أى الإنسان - يصبح أكثر تحررا .

وحين تتفاءل «فصول» بمستقبل هذه بوادره فإنها تعى فى الوقت نفسه أنها جزء من هذا المستقبل ، وأنها - لكى تنتمى إليه بحق - لا بد أن تحمل ملامحه الأساسية ، وأن تكون - فيما تقدم من نفسها - مؤكدة لهذه الملامح . ومن ثم فإنها تسعى - ما وسعها الجهد - إلى تأكيد علمية التفكير فى كل مايعرض من ظواهر ، بوصفها -أى علمية التفكير- النهج الذى يزيد من وعى الإنسان بالوجود من حوله ، فيكفل له -بذلك- مزيدا من التحرر .

وإذ تلتزم «فصول» علمية التفكير فإنها تؤمن كذلك بحريته ، وتدعو الآخرين كذلك إلى مثل هذا الالتزام ، وإلى التسليم بحق الجميع فى حرية التفكير ؛ إذ لن يصح - آخر الأمر - إلا الصحيح .

إن هذه المجلة تعنى حقاً - كما هو شأنها منذ نشأتها - بالنقد الأدبى ؛ ولكن تخصصها هذا لا يخرجها من دائرة التفكير العلمى أو يجعلها بمعزل عنه ؛ لأن النقد فى ذاته ، وأيا ما كان الموضوع الذى يتجه إليه ، هو مستوى عال من التفكير والبحث . وحين كتب الفيلسوف الألمانى «كانت» كتابه : Critique Of Pure Reason الذى يترجم فى المعتاد إلى العربية بعبارة «نقد العقل الخالص» ، إنما كان يعنى - فى حقيقة الأمر - «بحث العقل الخالص» ؛ لأن النقد فى جوهره بحث فى الظواهر وتحليل لها . ومن ثم لا تختلف المجلة المتخصصة فى النقد عن المجلة المتخصصة فى الكيمياء أو الطبيعة أو البيولوجى ، أو عن مجلة أخرى متخصصة فى العلوم الإنسانية ، على مستوى التوجه المعرفى .

إن المجلة المختصة بالطبيعة مثلا ، تدرس الظواهر الطبيعية وتحلّلها ؛ والمجلة المختصة بالنفس البشرية تبحث فى ظواهر هذه النفس وتحللها ؛ وكذلك المجلة المختصة بالنقد الأدبى ، تبحث الظواهر المتعلقة بلونٍ بعينه من ألوان النشاط الإنسانى هو النشاط الإبداعى وتحللها . فعلى المستوى المعرفى يستطيع النقد إذن أن يجد له مكانا وسط تلك العلوم الطبيعية والإنسانية . وكما يشتق كل علم من العلوم منهجه -أومناهجه- من طبيعة الحقل المعرفى الذى يعمل فيه، فكذلك يشتق النقد مناهجه من طبيعة المادة التى يتعامل معها أو يعمل فيها .

ولكن إذا كان من السهل - مثلا - تصور البحث فى ظواهر الطبيعة وتحليلها معزولا ومستقلا - ولو على المستوى الأوّلى من التفكير - عن البحث فى ظواهر الإبداع الأدبى (ويشمل عملية الإبداع والمبدَع كذلك) ، فإنه يبدو محالا ، وكما أثبتت التجربة على مدى التاريخ ، أن نتصور البحث فى ظواهر الإبداع الأدبى منعزلا ومستقلا عن البحث فى الظواهر النفسية أو الاجتماعية ، حيث تشغل ظواهر الإبداع الأدبى (بوجهيه) مساحة ملحوظة من الحقل الذى تتحرك فيه العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية . ومن ثم يفترض كل علم من هذه العلوم لنفسه حق بحث تلك الظواهر وتحليلها . وكل منها - بما فى ذلك النقد نفسه - يقيم بحثه وتحليله على أساس من منهجه الخاص ، وعندئذ قد تتفق النتائج فى جوانب ، وتختلف فى جوانب أخرى . وهى فيما تتفق فيه أو تختلف ، تؤكد الحقيقة العلمية القائلة بأن الكلمة الأخيرة لم تقل ، ولعلها لن تقال أبدا . فالمعرفة كشف متصل ، يزيد من وعى الذات لذاتها ، وللأشياء من حولها ، ويحررها من ضيق الأفق ، ومن البلادة والغلظة والتجمد والتحيز . و «فصول» ، وهى تستقبل عامها الرابع ، لا تطمح فى أكثر من أن تكون مشعلا يضىء درب المعرفة ، فيحرر العقول والنفوس جميعاً .

وبعد ، فمرة أخرى تشاء الظروف أن تحرم هذه المجلة من الجهود التى كان يبذلها الدكتور جابر عصفور مشكورا فى المعاونة على إصدارها ، نتيجة لانتقاله إلى العمل أستاذا فى جامعة الكويت . ولكننى على يقين من أن بعد المسافة وإن حال دون اشتراكه العمل المباشر فى إصدارها ، لن يحرم القراء من إسهاماته الغنية المضيئة ، وتحليلاته المشبعة الممتعة .

رئيس التحرير

هذا العدد

مشروع هذا العدد ينبثق أساسا من إشكالية معرفية تواجه النقد الأدبي بشكل حاد منذ القرن الماضي ، ولعلها كانت تواجهه ، على نحو أو آخر ، طوال عدة قرون قبل هذا القرن . فالنقد الأدبي هو ذلك اللون من النشاط العقلي الذي لم يستطع طوال تلك القرون أن يصبح علما مستقلا ، كعلم المنطق ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم اللغة ، وعلم الجمال (الاستطيقا) ؛ فقد استطاعت هذه العلوم أن تنسلخ - في أزمنة متفاوتة - من نظرية المعرفة ، وأن يصبح لها إطارها المعرفي المستقل . والعلم لا يصبح علما بحق - كما هو معروف - إلا إذا ارتبط بحقل معرفي محدد . وقد اجتهد «الوضعيون» الفرنسيون في القرن التاسع عشر في تحويل النقد الأدبي من مجرد نشاط عقلي فردي (أي من مجال الممارسة الحرة القائمة على ما يسمى «البصيرة») إلى «نظام» معرفي له أسسه وقواعده الموضوعية . ومع ذلك ما يزال النقد الأدبي حتى اليوم يحاول أن يحصر الحقل المعرفي الذي يختص به ويحدده ، حتى يتمكن من أن يقيم لنفسه نظاما من المقولات يصنف من خلالها مادة موضوعه تصنيفا خاصا به . ويوم يصبح النقد الأدبي علما فإنه سينتمي بالضرورة إلى مجموعة العلوم التي تسمى العلوم الإنسانية .

والشأن في هذه العلوم الإنسانية أن كلا منها له نظامه الأساسي ؛ وهي في ذلك تتوازى . ولكن مساحات من حقولها المعرفية تتداخل أحيانا فيتداخل بالضرورة نظامان أو أكثر . وفي هذه الحالة يكون أحد هذه النظم أساسيا ، وتكون النظم الأخرى نظما مساعدة . وقد يتلاقح نظامان أساسيان فيولدان نظاما جديدا ، كعلم النفس الاجتماعي ، وعلم النفس اللغوي ، وعلم الاجتماع اللغوي ، الخ . والموضوع الذي يتجه إليه النقد الأدبي هو الأدب . ولكن بعض العلوم الإنسانية يتداخل مع النقد في الاقتراب من هذا الموضوع ؛ وبعضها يتلاقح مع الموضوع مباشرة ، مولدا نظاما معرفيا جديدا ، كعلم النفس الأدبي ، وعلم الاجتماع الأدبي . ومن ثم أصبحت معضلة «علم النقد الأدبي» - إذا صحت التسمية - هي أن يجد نظامه الأساسي وسط هذه المنظومة من العلوم الإنسانية ، بحيث تكون هذه العلوم بالنسبة إليه مجرد نظم مساعدة .

إلى أي حد - على المستوى الواقعي - تصدق هذه التصورات ؟

إن هذا العدد من «فصول» هو بمثابة عدد تجريبي في هذا المجال . فهو - في مجمله - محاولة لاستكشاف العلاقات المختلفة بين منظومة من العلوم الإنسانية والنقد الأدبي ، تمهيدا للبحث عن «هوية» حقيقية لهذا النقد ، تجعل منه علما قائما بذاته .

ويستهل هذا العدد بمقال للدكتور زكي نجيب محمود عن «الفلسفة والنقد الأدبي» ، بوصفهما نظامين من التفكير ، يتوازيان في جوهرهما . ومن ثم يطرح الكاتب السؤال عن العلاقة بين «الفكر الفلسفي» و«العمل النقدي» ، لا من الناحية التاريخية فحسب (فقد نشأ الفكر النقدي لدى عدد من الفلاسفة ، في مقدمتهم أفلاطون وأرسطو) ، بل من خلال «طبيعة» كل منهما كذلك . فشأن الفيلسوف أن يبدأ من المفاهيم التي نتداولها في حياتنا اليومية ، ثم يتصاعد منها إلى التعميم الأعلى ، الذي يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين الخاصة بمجال معين ؛ وذلك إجابة منه عن سؤال يطرحه عصره ، أو يستخلصه هو نفسه من فهمه واستيعابه لهذا العصر . والأدب موضوعه التفاعل البشري ؛ أي الإنسان في تفاعله مع الأشياء ، ولكنه لا يقول ما يشاء بطريقة مباشرة ، بل من خلال المجسمات . وعلى الناقد أن يستصفي من وراء هذه المجسمات فكرة مضمرة . ومن ثم فإن عمل الناقد - كعمل الفيلسوف - يجاوز السطح إلى العمق ، بحثا عن الجذور المستبطنة للظاهر الذي تراه العيون ، أي بحثا عن «الوحدة» التي تضم العناصر المختلفة للعمل الفني . وحين يتم هذا العمل على مستوى «رأسي»

فإنه يشكل إجابة عن سؤال يطرحه العصر - مرة أخرى - عن مشكلة الثبات والتغير فى الإبداع الفنى ؛ أو - بمعنى آخر - عن حساسية كل عصر أو ذوقه من جهة ، وعن العنصر الثابت المشترك ، الذى يضمن الخلود والبقاء للأعمال الخالدة ، من جهة أخرى .

والخلاصة أن الفيلسوف يتجه فى تفكيره إلى المبادىء الكلية التى تشمل الكون كله ؛ أما الناقد فإنه يسعى إلى إصدار حكم نقدى على عمل أدبى بعينه . إن طبيعة العمل لديهما واحدة ؛ ولكن فى حين تتسع الدائرة التى يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التى يتحرك فيها الناقد .

ومن التماثل بين طبيعة التفكير الفلسفى والتفكير النقدى ، والتوازى بين تاريخيهما ، ننتقل مع الدكتور مصطفى سويف إلى دراسة قضية «النقد الأدبى ؛ ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية» . وهذه الدراسة تسلم - مبدئيا - بأن هناك أرضا مشتركة بين هذه العلوم والنقد الأدبى ، وأن النقد الأدبى - نتيجة لهذا - يستطيع أن يفيد من بعض جوانب النظم المعرفية المستقرة نسبيا ، التى تمثلها هذه العلوم .

ولكى يحدد الكاتب مجالات هذه الإفادة كان عليه أن يتبين مفهوم النقد الأدبى ومجاله كما يحددها المشتغلون بالنقد أنفسهم . وقد انتهى من ذلك إلى أن النقد الأدبى - فى جوهره وفى غايته - هو تقويم الأعمال الأدبية . وبالطريقة نفسها استعرض الكاتب موضوع علم النفس ، وطبيعته ، وتطوراته الحديثة ؛ وانتهى من ذلك إلى اشتماله على عناصر يمكن استغلالها فى مجال النقد الأدبى . وهذه العناصر - كما تبين الدراسة - موزعة فى مجالين : المجال الموضوعى والمجال المنهجى .

أما فى المجال الموضوعى فقد عرضت الدراسة لفئتين من الموضوعات : فئة تفيد النقد فائدة مباشرة (كالموضوعات التى عرض لها بعض علماء النفس ، المتعلقة بالمعانى المختلفة للنص الأدبى ، وبالأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيحاءاتها الصوتية والدلالية) ؛ وفئة تفيد النقد فائدة غير مباشرة ، وبخاصة تلك التى تتعلق بتذوق الفنون التشكيلية وعملية الإبداع الفنى .

وأما بالنسبة للمجال المنهجى فقد عرضت الدراسة للمناهج أو طرق البحث التى نميت فى كنف البحوث السيكولوجية ، وبخاصة طرق «الاستبار» و «التحليل المضمونى» ، مرجحا فائدتها فى مجال الدراسات النقدية .

وهذه الدراسة فى مجملها تتجه إلى تأكيد ضرورة ملحة ، هى تعزيز التواصل بين المشتغلين بالنقد الأدبى والمشتغلين بالعلوم النفسية من أجل استكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبى بين المبدع والمتلقى .

ويلى هذه الدراسة عن العلاقة بين العلوم النفسية والنقد الأدبى دراسة أخرى هى بمثابة مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية ومدى صلاحية بعض نظمها المعرفية فى إضاءة العملية النقدية . والدكتور يحيى الرخاوى - صاحب هذه الدراسة - ليس مجرد متخصص فى السيكوباثولوجى ، وممارس للعلاج النفسى ، بل هو كذلك كاتب مبدع وناقد . ومن ثم اشتملت هذه الدراسة على جانب تنظيرى ، يعالج فيه الكاتب الإشكالية المطروحة ؛ وجانب عملى ، سواء فى مراجعته للممارسات النقدية السابقة ، ذات المنحى النفسى ، أو فيما يقدمه من تحليل جديد .

أما من الناحية النظرية فقد استعرض الكاتب عددا من نظم المعرفة النفسية ، كالسيكوباثولوجى وعلم السلوك وعلم نفس اللاشعور أو التحليل النفسى الفرويدى وعلم نفس الوعى الذى يقابله ، وكيف أن واحدا منها لا يكفى لشرح الظاهرة الأدبية فى كل جوانبها ، وأنه لابد للناقد من أبجدية نفسية منتقاة ، تعينه على التحرك بكل مرونة فى النص الأدبى حركة جدلية خلاقة . ويرتكز هذا النشاط النقدى الإبداعى - لدى الكاتب - على لونين من النشاط المعرفى هما السيكوباثولوجى وعلم نفس الوعى ، كما تعتمد الدراسة النقدية فى هذه الحالة على المنهج الفينومينولوجى .

وأما من الناحية التطبيقية فقد حاول الكاتب استخدام منهجه فى تحليل شخصيتى «هملت» و «ديستويفسكى» ، منتهيا من ذلك إلى أن هملت كان يواجه مشكلة نموه الأساسية (أن يكون أو لا يكون) ؛ أن يكون هو نفسه ، مستقلا عن السلطة الأبوية ومواجها لها فى الوقت نفسه ، أو لا يكون ، حين يصبح صورة لوالده أو صورة معاكسة له ؛ وكلتاهما تعنى اللاكينونة . وما كانت رؤية هملت لشبح والده إلا تنشيطا خارجيا للنظام الوالدى الداخلى أو كل ما يمثل السلطة . لكن هملت لم يستطع أن يواصل الرحلة بين الداخل والخارج ، التى يتولد عن طريقها البناء «الولافى» المستقل للفرد . أما ديستويفسكى فقد أحدث مرض الصرع لديه تنشيطا لقواه الإبداعية ، فأصبح العمل الإبداعى لديه هو الوجه الإيجابى للمرض . وتدل

غزارة إنتاج هذا الكاتب على تمكنه من تلك الحركة المتبادلة بين الداخل والخارج .

ومن هاتين الدراستين المنطلقتين من حقل العلوم النفسية ، على ما بينهما من اختلاف فى الإجراءات وفى المنهج ، تتضح حقيقة المدى الذى يمكن أن تصل إليه فائدة هذه العلوم فى تخليق نظام معرفى للنقد الأدبى ، يحقق له موضوعيته وديناميكيته فى الوقت نفسه .

لكن العلوم النفسية ليست وحدها - دون العلوم الإنسانية - القادرة على أداء هذه المهمة ؛ فعلم الاجتماع كذلك له مداخله إلى الظاهرة الأدبية التى هى موضوع النقد الأدبى . ومن ثم تأتى دراسة الدكتور محمد حافظ دياب عن «النقد الأدبى وعلم الاجتماع» فتعرض للفروض الأساسية التى قام عليها الاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى ، والمداخل النظرية لهذا الاتجاه ، ثم الأساليب المنهجية التى استخدمت فى هذا المجال .

وفى استعراض الكاتب للخلفية التاريخية لهذا الاتجاه بدأ بمفهوم أفلاطون للمحاكاة ، ثم موقف أرسطو من هذا المفهوم ، مرورا بالفيلسوف الإيطالى فيكو Vico ومدام دى ستال Mme de Stael وسان بيف Saint Boeuf وهيبوليت تين H. Taine والمدرسة الاجتماعية الفرنسية فى القرن العشرين ، وانتهاء بأعمال روى بيرس R. Peirce وإيان وات I. Watt ويرى الكاتب أن الإطار المرجعى لهذا النقد لا يخرج عن نظرية الانعكاس .

أما المفاهيم الأساسية التى قام عليها النقد الأدبى الاجتماعى فقد لخصها الكاتب فيما يلى :

١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاما اجتماعيا .
٢ - جدلية العلاقة بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى من حيث التأثير والتأثر .
٣ - إفساح المجال للأدب الشعبى ، لما يتضمنه من أبعاد اجتماعية وبواعث جماعية .
٤ - إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى فى النظر إلى الواقعة الأدبية .

ثم يحدد الكاتب المداخل النظرية للنقد الاجتماعى فيما يلى :

١ - المدخل الإمبيريقى ؛ ويستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشتمل عليه من جوانب إنتاجية ، يدخل فيها العمل الأدبى والناشر وجمهور القراء .
٢ - المدخل الجدلى ، وينطلق من فكرة أن عملية الإنتاج الأدبى والأيديولوجى هى جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة .
٣ - المدخل البنائى التوليدى ؛ ويعنى ببيان كيف أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ .
٤ - المدخل السيميولوجى ؛ ويقوم فى إطار الحركة البنائية ، فيزودها عندئذ بالأسس التى يمكن عن طريقها عدُّ العمل الأدبى محققا لنظام من الرموز الإشارية .
٥ - المدخل الوظيفى ؛ وينحو إلى تعيين العناصر الاجتماعية فى العمل الأدبى على أساس مفاهيم علم الاجتماع ، كما يحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات وربطها بالظروف الاجتماعية .

ويختتم الباحث هذه الدراسة ببيان الأساليب المنهجية المستخدمة فى حقل النقد الاجتماعى ؛ وهى :

١ - أسلوب تحليل المضمون content analysis .
٢ - أسلوب تحليل الدور content role .
٣ - أسلوب دراسة الحالة case study .
٤ - أسلوب القياس السوسيومترى sociometric measure .
٥ - الأسلوب الإسقاطى projective method

والسؤال الأخير الذى تجيب عنه هذه الدراسة فى حسم هو : إلى أى حد يستوعب المنهج السوسيولوجى فى النقد الظاهرة الأدبية ؟ والجواب الحاسم هو أنه متمم لمناهج أخرى وليس بديلا لها ، وأنه أداة تعين على منهج نقدى أدبى متكامل .

ولما كان النقد ذو المنحى الاجتماعى قد اتجه فى الأغلب الأعم إلى دراسة الأعمال الروائية فقد جاءت دراسة الدكتور صبرى حافظ عن «الرواية : شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية» نموذجا تطبيقيا لهذا المنحى من الدراسة النقدية . لقد انطلق

الكاتب - فى التمهيد النظرى لدراسته - من حقيقة أن الرواية - فى نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تهتك حجب الزمنى والآنى ، والمألوف والمباشر والواقعى ، استشرافا لآفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسانى ، دون أن تنفصم العرى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن القارىء الذى تتوجه إليه . إنها - من حيث هى إبداع - مغامرة تقوم على الجدل الدائم بين الفردى والجمعى ، فى إطار اللغة التى لا تعد - فى الرواية - صورة للواقع ، بل أداة يتحقق بها الواقع . ومن هنا تطرح الرواية على الناقد - من وجهة علم اجتماع الأدب - ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق على حساب أى من طرفيها ، ولا تقع فى أنشوطة اختزال أى منهما أو تبسيطه ، وتواجه - فى الوقت نفسه - الجدل بين الضرورة أو الحتمية اللغوية ، واستقلالية النسق البنائى الأدبى ولا نهائية احتمالاته .

وانطلاقا من هذه المفاهيم النظرية ينتقل الكاتب إلى دراسته التطبيقية ، التى يعالج فيها رواية الكاتب الروائى فتحى غانم ، المسماة «زينب والعرش» ، على أساس من تلك المفاهيم .

على أن الحوار بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبى ليس مقصورا على العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية ؛ فإن التاريخ ، الذى كان يعد فى القديم ضمن الإطار الأدبى ، مايزال - فى مناهجه الحديثة - يتاخم النقد الأدبى . وهنا تأتى الدراسة التى كتبها ألن دوجلاس ، المحاضر فى جامعة جنوب المسيسبى بالولايات المتحدة الأمريكية خصيصا لهذه المجلة ، والتى تحمل عنوان : «المؤرخ ، والنص ، والناقد الأدبى» .

تسجل هذه الدراسة فى مستهلها الاهتمام المتزايد على مدى العقد الماضى بالعلاقة بين علم التاريخ والنقد الأدبى ، وإن كان تقويم أهمية هذه العملية وما تبشر به من وعود يتطلب فحصا للقضايا التى يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية .

والعلاقة بين النقاد والمؤرخين قديمة ؛ فمعظم النقاد كانوا يعاملون التاريخ بوصفه خادما للنقد الأدبى ، مفيدا بل ضروريا فى بعض الأحيان ، شريطة ألا يتجاوز مكانه . أما المؤرخون فقد نظروا إلى الأدب بوصفه مرآة لعصره . ولكن لما كان الأدب «تخييلا» وليس واقعا فقد استخدمه المؤرخ لمجرد أنه شاهد له جاذبيته ، يثبت ما تم إثباته من قبل . أما النقد الأدبى فقد نظر إليه المؤرخون فى أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة ، لا تغنيهم مناهجها أو نتائجها فى كثير أو قليل . ولا ينكر أحد أن النشاط العقلى لدى الناقد يختلف عنه لدى المؤرخ من بعض الوجوه ؛ فما هو نهاية لنشاط المؤرخ يمكن أن يكون بداية لعمل الناقد . ذلك أن المؤرخ يبدع النص ، والناقد يحلله ؛ المؤرخ يحول الأشياء إلى شفرات والناقد يفك هذه الشفرات . ولكن ليس معنى هذا أن الخدمة الوحيدة التى يمكن أن يؤديها كل منهما للآخر هى التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة أو المعادلة ؛ ففى هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامل ؛ والعلم المبدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز . وكلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخى أقرب فى طبيعته إلى أن يكون نصا ، كان تحليل النقد الأدبى له أكثر فائدة .

وامتدادا لدراسة ألن دوجلاس تأتى دراسة جيرد براند عن «العالم ، والتاريخ ، والأسطورة» . وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين رئيسيين ، يتناول القسم الأول منها الأسس التى قامت عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) عند إدموند هوسرل ؛ وينطلق القسم الثانى من تلك الأسس ليضع تخطيطا لتحليل فينومينولوجى للتصور الأسطورى للوجود الإنسانى .

إن اكتشاف هوسرل للأفق ومن ثم العالم يرتكز على فلسفة تعتد بالرؤية . وتبلغ الرؤية الخالصة عنده درجة اليقين الكامل بالمرئى بوصفه إتماما لما هو معطى عطاء أوليا .

وعلى الرغم من أن التاريخ يشغل من أعمال هوسرل مكانا بارزا فإنه - فيما يرى الكاتب - يغفل أساسا مهما يقوم عليه التاريخ ، هو العمل ، الذى يتساوى مع الرؤية فى الأهمية . ومن ثم يقدم الكاتب تحليلا موازيا لتحليل هوسرل ، يتخذ من الفعل أو العمل أساسا . ويخلص الكاتب إلى أن النقص هو البنية الأساسية لكل موجود . وهو يظهر فى تناهى الإنسان وفى نقص اللغة ، من حيث هى لغة استدلالية منطقية ، وفى نقص الزمان ، بمعنى أنه زائل وعابر . فالنقص إذن هو البنية الأساسية للوجود المتناهى . وهذا النقص يتجسد فى الأسطورة بصورة درامية تاريخية ، تقوم على أساس استعادة الوفرة الضائعة عن طريق الألم والمخاطرة ؛ أى عن طريق الصراع الدائم الذى يهدف إلى الانتصار على النقص أو النجاة .

فإذا كانت الأسطورة رؤية تجسمت فى الكلمة ، أو فعلا عبرت عنه الكلمة ، فإن تفسيرها بوصفها تجربة مباشرة إنما يصح عندما يتمثلها داخل أفق أشمل هو العالم .

ومن الفلسفة الظاهراتية ينقلنا الدكتور تمام حسان إلى «اللغة والنقد الأدبى» ، حيث يبحث فى مجالات الدراسات اللغوية وجدواها فى مجال النقد الأدبى .

وفى البداية تؤكد هذه الدراسة حقيقة أن اللغة نظام تتكامل عناصره على نحو يجعل منه بنية جامعة مانعة ، ولكنها تشتمل كذلك على نظم فرعية ، كنظام الأصوات ، والنظام الصرفى ، والنظام النحوى ، والدلالة المعجمية ، والدلالة الاجتماعية ، والأساليب وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية .

ويبدأ الباحث برصد مجموعة الظواهر الصوتية التى تدخل فى مجال النقد الأدبى ، مثل حسن التأليف euphony وتنافر الحروف cacophony والقافية فى الشعر ، وغيرها من الظواهر التى يميزها الاتفاق فى الأصوات والتعدد فى المعنى .

ثم ينتقل الباحث إلى الظواهر التى يشتمل عليها النظام النحوى والنظام الصرفى ، والتى تدخل فى صميم عمل الناقد ، مثل قرينة المبنى الصرفى ، والقرائن النحوية ، مثل الإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام .

ثم يأتى الحديث عن مفردات اللغة وعلاقة النقد الأدبى بها ، حيث يجاوز جوانب الصحة اللغوية إلى التقدير الجمالى . ومن هنا تهتم الدراسة ببيان العلاقة بين الكلمة ومعناها ، كما تهتم ببيان علاقات الكلمة المختلفة ، العرفية والطبيعية والذهنية والفنية .

وفى مجال ما يهتم به النقد الأدبى على مستوى الجملة يعدد الباحث قرائن الكلام من حيث إنها تتخطى فى وظيفتها مجال الصحة إلى المجال الجمالى ، مثل القرائن اللفظية ، والقرائن المعنوية ، والقرائن الحالية (نسبة إلى الحال) والقرائن الخارجية . ولا غنى للنقد الأدبى عن معرفة كل هذه القرائن ، وإن كان فى واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص ، إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وأدبه .

ثم تنتهى الدراسة بوقفة عند الأسلوب وقيمته من منظور النقد الأدبى .

ويلتحم مع هذه الدراسة دراسة للدكتور صلاح فضل بعنوان : «من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية» ؛ فهذه الدراسة تبدأ من حيث انتهت سابقتها . فهى تبدأ من حقيقة أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها بوصفها مؤشرات أسلوبية عندما تشكل المجموعة الأسلوبية لهذا النص . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية فى عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة كبرى على نحو يجعلها تنتمى إلى الأسلوب ذاته . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون كذلك من العناصر المتنافرة التى يرفض بعضها الاجتماع مع بعضها الآخر . ويضاف إلى مقياس المؤشرات الأسلوبية فى التحليل اللغوى للنصوص مقياس آخر هو التحليل السلوكى لردود الفعل الناشئة عنها ومدى تأثيرها فى القراء .

ويساعد القياس الكمى ، الذى يستخدم إجراءات التحليل الإحصائى والرياضى ، على التوصل إلى الخصائص الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية ، كما يساعد على استخلاص نتائج دقيقة منها . ويؤكد الباحثون أهمية السياق فى التحليل الإحصائى للأسلوب ؛ لأن أسلوب نص ما إنما هو وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر فى سياقات مختلفة تربط بينها علاقة ما . ومن ثم كان لابد للباحث من الاستعانة بمجموعة أخرى من النصوص حتى يمكنه أن يقارن بينها وبين النص المدروس .

وقد أخذت على هذا المنهج الإحصائى مآخذ ، أهمها - فيما يذكر الباحث - قصوره عن التقاط الظلال المرهفة للأسلوب ؛ واتصافه بالدقة الزائفة ، التى تكتفى بالحسابات العددية وتغفل روح النص ؛ وأنه لايقيم اعتبارا لتأثير السياق على الرغم من أهميته . ومن أجل ذلك حاول بعض الدارسين تدارك هذا القصور باستخدام حِرفية السياق المقارن .

وينتهى الباحث إلى أن أهمية التحليل الإحصائى تتضح فى تحديد نسبة بعض المؤلفات المجهولة إلى أصحابها ، كما أن تكرار مؤشرات أسلوبية معينة يصلح أن يكون ركيزة للوصول إلى الدلالة العامة للعمل الأدبى ، كما يشير هذا التكرار كذلك إلى مشكلات ذات صبغة جمالية ، يؤدى شرحها إلى تحديد بنية العمل الأدبى . ويؤكد الباحث ضرورة تقويم العناصر الأسلوبية التى تؤثر تأثيرا ملموسا فى النص ، وإبراز دلالتها . ويمكن أن يشير التقويم الشامل لهذه العناصر إلى الدلالة

الكبرى لها فى سياق مرحلة أدبية معينة ، كما يشير إلى ارتباطها بأيديولوجية محددة .

وهكذا تكشف لنا هذه الدراسة عن الدور الذى يمكن أن يؤديه المنهج الإحصائى فى مجال الدراسة الأسلوبية ، التى هى جزء لايتجزأ من العملية النقدية .

وفى سعى النقد الأدبى الحديث - بخاصة من خلال الاتجاه البنيوى - لاستكشاف عالم النص الأدبى فى ذاته ، بمعزل عن أى أيديولوجية تخص كاتب النص أو ناقده ، تقف الاتجاهات الأيديولوجية لتؤكد شرعيتها فى الاقتراب من العمل الأدبى ، ودورها فى إلقاء مزيد من الضوء عليه ، ينير فاعليته الباطنية وعلاقاته الخارجية على السواء . وهنا تأتى دراسة الدكتور محمد على الكردى عن «النقد البنيوى بين الأيديولوجيا والنظرية» لتفحص حقيقة هذه العلاقة بين البنيوية والأيديولوجيا ، وتجيب عن السؤال المتكرر : هل البنيوية فلسفة أو نظام .

لقد قامت البنيوية - فيما يذهب الباحث - على أنقاض الفلسفة الظاهراتية ، التى تذهب إلى أن عالم المعرفة وعالم العواطف والانفعالات إنما تتشكل من خلال الشعور وعمليات القصد والإرادة الخالقة للمعانى ؛ أما البنيوية فتنطلق من مبدأ أن الشعور ليس هو مركز الوجود وبؤرته ، بل هو انعكاس لقوة أكبر ، تسيطر عليه بصورة لا إرادية ، هو قوة «الأنساق» المختلفة ، التى يتشكل الوجود فى إطارها . والبنيوية إنما تسعى إلى استنباط هذه الأنساق ووصفها . ومن هنا كان التقاؤها بالمفاهيم اللغوية التى ظهرت لدى الشكليين الروس وفى حلقة براغ اللغوية ، والتى تأثر بإنجازاتها فى مجال تطوير علم الأصوات (الفونولوجيا) ليفى شتراوس ، مؤسس هذا المنهج النقدى الجديد .

وتعد اللغة - من هذا المنظور - نظاما (أو نسقا) صوريا ، يشتمل على القواعد الضابطة للكلام ، ومن ثم للواقع الذى يقوم عليه الفكر والأدب . وهذا الواقع منفصل عن أى مؤثر خارجى ، أو أى تصور أيديولوجى ، يرتبط بوظائف اجتماعية أو سياسية بالضرورة ، ولكنه يخضع فى الوقت نفسه لقواعد المعرفة العلمية وقوانينها المستمدة من داخلها .

ويرى الباحث أن اللغة ليست إطارا صوريا يمكن فصله عن الموقف الذى يدفع الأديب إلى الكتابة . وهو يستند فى هذا إلى آراء الناقد الروسى «باختين» ، الذى يؤكد العلاقة بين اللغة والمجتمع ، ويرى أن الأيديولوجيا تحدد الشكل الفنى وتؤثر فى البناء العضوى للعمل الأدبى .

وأخيرا تأتى دراسة الدكتورة سامية أسعد عن «النقد المسرحى والعلوم الإنسانية» . وفى هذه الدراسة استعراض للمناهج النقدية التى اتخذت من النص المسرحى موضوعا لها ، معتمدة فى هذا على معطيات العلوم الإنسانية . وأول هذه العلوم التى أفاد منها النقد المسرحى هو التحليل النفسى ، حيث أجرى الدارسون عمليات إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية ومن كتاب . وكذلك كان لعلم الاجتماع تأثيره فى النقد الأدبى بعامة ، والمسرحى بخاصة . وقد ظهر هذا بوضوح فى منهج لوسيان جولدمان فيما كتبه عن «راسين» . وكذلك استمد النقد المسرحى من علم اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكيفها مع مادته . ثم برزت فكرة اختلاف العمل المسرحى عن سائر الأنواع الأدبية ، بحكم ارتباط النص فيه بالعرض ، وتأثره بهذا العرض ، حتى إنه ليصبح نصا آخر . وقد أدى هذا إلى إدراك ضرورة استخدام منهج جديد للعمل المسرحى ، يستجيب لطبيعته المزدوجة . وعند ذاك وجد النقاد فى علم العلامات (السيميولوجيا) ضالتهم ؛ فقد تمكنوا - بمنهجه - من دراسة العلاقة بين النص المسرحى والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحى ، بوصفه العنصر الذى يميز المسرح عن سائر الأنواع الأدبية . والدراسة - بعد هذا - عرض لأدوات هذا المنهج وطرق استخدامها .

وهذه الدراسة التى تأتى ختاما لملف العدد ، تضع القارىء أمام مجال تاريخى وواقعى لتداخل أنظمة بعض العلوم الإنسانية فى مجال الممارسة النقدية العملية لنوع أدبى وفنى بعينه هو المسرح .

وإذ تنتهى الدراسات المتعلقة بالموضوع الأساسى للعدد ، تبدأ تجربة الدكتورة هدى وصفى النقدية ، التى تقرأ فيها فكر طه حسين قراءة جديدة ، فى ضوء بنية الأسطورة الأوديبية . ثم يتلو ذلك باب المتابعات النقدية ، ويتضمن ست مقالات تتصل اتصالا مباشرا بأعمال أدبية عربية حديثة . يلى ذلك باب جديد يظهر للمرة الأولى ، أفردته المجلة لنصوص النقد الأدبى الحديث ، العربية والغربية ، إسهاما منها فى إتاحة هذه النصوص للدارسين . والمؤمل أن يستمر هذا الباب فى الأعداد القادمة ، حتى يحقق هدفه المنشود .

التحرير

الفلسفة والنقد الأدبى

زكى نجيب محمود

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالى :- أين تلتقى طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة العمل النقدى ، وأين تفترقان ؟ .

ولنبدأ بالحديث عن طبيعة الفكر الفلسفى فنقول : إن العبارة الموجزة التى قالها أرسطو فى تعريف الفلسفة ماتزال فى رأيى هى القائمة ، وهى التى يستند إليها ، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف . قال أرسطو ما معناه ، إن الفلسفة هى تعليل الظواهر أو الأشياء بعللها البعيدة . وهو يعنى بهذا أنه إذا كان بين أيدينا شىء ما ، أو كائن ما ، أو ظاهرة ما ، فإننا عندما نشرع فى تعليلها سنجد أننا فى وسعنا أن نصعد فى هذا التعليل عدة درجات متفاوتة . ولنقتصر الآن على الحديث عن درجتين منها :

الدرجة الأولى المباشرة ، هى التى نسميها بالعلوم ؛ ونعنى بهذا أنه إذا كانت أمامنا ظاهرة مطر مثلاً ، علّلناها تعليلاً يسندها إلى أسسها العامة والشاملة ، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلم . ولكن هناك خطوة أخرى تحقق درجة من التعميم أعلى ، تتمثل عندما ننسب هذا التعميم العلمى أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه ، كما يكون مفسّراً له . وهذا التعميم الأعلى ، هو جملة فلسفية . ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسه هبوطا لا صعودا . فإذا كان لدينا مبدأ فلسفى أو حكم فلسفى ، فإننا نستطيع أن نهبط منه إلى تعميم أدنى درجة ، فإذا بهذا التعميم يمثل قانوناً من قوانين العلم ، فإذا نزلنا من قوانين العلم درجة أو درجات ، وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة أو الشىء الذى أقيم على أساسه تلك التعميمات .

والفلسفة - مرة أخرى - هى هذا التعميم الأعلى الذى ليس فوقه تعميم ؛ هو التعميم الذى أريد به أن يضمّ تحت جناحيه مجموعات القوانين العلمية الخاصة بمجال معين . ومن هذا تتبين لنا العلاقة المباشرة بين الفكر الفلسفى والفكر العلمى . وقد كانت هذه العلاقة المباشرة هى القائمة منذ عرف الإنسان شيئا اسمه الفلسفة إلى يومنا هذا .

الفلسفة إذن ليست بناء مستقلاً عن أبنية التفكير العلمى ، أو ما يدور مدار التفكير العلمى من تعميمات . ولابد من الاحتياط هنا ؛ فقد حدث فى القرون الدينية ، من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر ، سواء بالنسبة للمسيحية أو الإسلام ، أن كانت التعميمات التى تشغل المفكرين تعميمات دينية أكثر منها علمية . ومع ذلك فما يزال الموقف - فى هذه الحالة - هو الموقف نفسه من حيث الشكل ؛ فهناك تعميم دينى نستطيع أن نصعد منه إلى تعميم يشمله ويفسره ، فإذا به جملة فلسفية ، أو حكم فلسفى أو مادة فلسفية .

كيف نصل إلى هذا التعميم ؟

من المألوف أن يبدأ الفيلسوف ، دون أن يرسم لنفسه خطة محدّدة ، من «شىء» واقعى ، أو من «عبارة» يقولها الناس فى أحاديثهم العادية ؛ أى من شىء تراه العين أو تسمعه الأذن فى حياتنا اليومية . ولأنه ذو عقل فلسفى فإنه لا يكتفى بالوقوف عند المعاينة أو السماع ، بل يحاول الصعود من هذه الأشياء والأقوال إلى التعميمات التى تحتويها ، والتى تفسّرها فى الوقت نفسه .

إن حياتنا العادية لا تخلو مطلقاً من مفاهيم أساسيّة أو استراتيجية - كما نستطيع أن نقول الآن . فمنذا الذى لا يقول «هذا صحيح» و «هذا خطأ» ؛ هذه «فكرة صواب» وهذه «فكرة خاطئة» ؛ أو يقول هذا «يجوز» وهذا «لايجوز» ؛ هذه «فضيلة» ، وهذه «رذيلة» ؛ هذا «شر» ، وهذا «خير» ؛ هذا «حسن» ، وهذا «ردىء» ؛ هذا «جميل» وهذا «قبيح» ؟

وهذه المفاهيم التى نتداولها فى حياتنا اليومية هى التى يقف عندها صاحب الفكر الفلسفى لكى يتأملها . إن الشخص العادى يستخدمها حين يقول - على سبيل المثال - هذه صورة جميلة ؛ هذا النهر جميل ؛ هذه الفتاة جميلة ؛ ولكنه لا يقف عندها طويلاً لأنها مفهومة لديه بحكم ما نسميه الحدس المشترك أو الفهم المشترك common sense بين الناس . وهذا الفهم المشترك هو الذى يجعل الناس يتداولون مفاهيم كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها ؛ ولو أنه سأل لبدأت المشكلة . والفيلسوف هو الذى يبدأ المشكلة فيتساءل عن المعنى : ما معنى «جميل» ؟ وهو بمجرد أن يسأل هذا السؤال تنفتح أمامه آفاق للإجابة ، وربما لا يفتح الله عليه إلاّ بإجابة واحدة ، فيأتى سائل آخر ؛ فيفتح الله عليه بجواب آخر ، وهكذا .

ولنتعقب الآن فيلسوفاً واحداً-حتى لاتنشت أفكارنا-وقف عند كلمة «جميل» ونتساءل عن معناها . سيلاحظ تجريبياً - أن هذه الكلمة تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها - فيما يظهر - جانب مشترك . فالصورة والفتاة والنهر والشفق وما شابه من أمثلة ، وكذلك الفكرة ، توصف جميعاً بهذه الصفة ؛ فكيف اشتركت جميعاً فى صفة واحدة وهى ذاتها ليست متشابهة ؟ لابد - إذن - أن يكون هناك شبه خفىّ أدركه العقل ، أو أدركه الحدس ، أو أدركه الوجدان ، أو أى جانب من جوانب الإدراك لدى الإنسان . وهذا الشبه الخفى هو ما يبحث عنه الفيلسوف ؛ فهو يبحث عن تلك الصفات المشتركة التى جعلت من هذه الأشياء الجميلة على اختلافها الظاهر أفراداً من أسرة واحدة .

عند ذاك يصل الفيلسوف إلى إجابة تلتئم دائماً مع إجاباته عن الأسئلة الأخرى المتعلقة بالمجالات الأخرى . ذلك أن الفيلسوف لن يكتفى بالوقوف عند كلمة «جميل» فحسب ، أى لن يحصر نفسه فى هذا المجال وحده ، بل سيقف عند كلمات تتعلق بمجالات أخرى مثل «خير» ، «حق» ، «خلق وخلوق» الخ ؛ فلكل مجال من هذه المجالات سؤال شبيه بذاك السؤال ، وله إجابة كذلك . لكن الفيلسوف لايترك هذه المسائل مبعثرة ، بل يحاول أن يجمع بينها فى فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعا . فإذا تكامل له هذا البناء أصبح فيلسوفاً بحق .

والفيلسوف الذى اخترنا أن نبدأ بالحديث عنه هو أفلاطون . لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة فى أنواعها فرأى - ابتداء - أنها لابد أن تكون صوراً لأشياء . فاللوحة الفنية عنده تمثل صورة شجرة أو صورة منزل أو صورة شخص . وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية ، فما يكتبه الشاعر أو الروائى أو المسرحى إنما هو محاولة لتصوير شىء ما . وهذا ينطبق كذلك على كل الكائنات ؛ فالآدمى - مثلا - لابد أن يكون خالقهُ قد صور به شيئاً ما . وإذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعاً ، التى تندرج تحت وصف «جميل» ، هى صورٌ من فكرة ما ؛ وبعبارة أخرى ، فإن هذه الأشياء الجميلة تطبيقات مختلفة لتعريف عقلى ما . هناك عقلٌ ما عرّف الجمال تعريفاً ما ، ثم طبق هذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة ، اتحدت - على الرغم مما بينها من اختلاف - فى هذا التعريف .

ما هذا التعريف ؟ثم فى أى عقل هو ؟

نقول - بداهة - هو فى عقل الإنسان ؛ فالإنسان يستطيع أن يعرف ما الجمال ، لكن أفلاطون انفرد بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا ، الماثل فى عقل الإنسان ، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الإنسان من تعريف عقل له وجود خارجى مستقل ، من قبيل قولنا - نحن المسلمين - أو أى متديّنين آخرين - إن الإله مستقل عن تجلياته فى المخلوقات التى خلقها . ومن ثم يمكننا أن نفهم ما يقوله أفلاطون بعض الفهم ؛ فلكل تعريف عقلى لأسرة من الأشياء تعلق بمصدر خاص بها ، نقول إنه المثال أو الفكرة النظريّة التى لا تستند فى أساس وجودها على شىء مادى . وإذن فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة . ومن هنا تأتى الأشياء الجميلة متفاوتة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال ؛ أى عن التعريف الذى هو كيان مستقل . فإذا أراد أفلاطون أن يتحدث - فى المستوى العيانى - عن الشعر مثلا ، متى يكون جيداً فإن الإجابة عنده تحدّد جودة هذا الشعر بمقدار إجادته فى محاكاة شىء ما ؛ أى بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشىء ، لأنه لا يعدو - فى ذاته - أن يكون صورة .

أقول - مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى - إن طبيعة التفكير الفلسفى هى أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة ، ويكتفى الناس بدورانها ، ولكن الفيلسوف يقف فيحفر فيها كما نحفر الشجرة بحثاً عن جذورها . وعندما يصل الفيلسوف إلى هذه الجذور يكون قد حقق بغيته وهى المبدأ الفلسفى . والمبدأ اسم مكان من «بدأ» ؛ فنقطة البدء هى المكان أو الظروف التى بدىء بها . والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الحرفى للكلمة ؛ إنه يبحث عن مبدأ للجمال ، ومبدأ للخير ، ومبدأ للحق ، إلى غير ذلك .

ومن ثم فإن العمل الفلسفى هو حفر تحت الأفكار الدائرة على

ألسنة الناس التماسا لمبادئها أو لجذورها ؛ وعمل الفيلسوف هو أن يصل بشتى الأفكار إلى مبدأ واحد يضمّها جميعا . وبالنسبة إلى أفلاطون كان المبدأ العام الذى وصل إليه تفكيره هو ما سمى نظرية «المثل» ، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند إلى مادة .

ولمزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال أفلاطون .

إن كل أعمال أفلاطون تقع فى نحو أربعين محاورة ، تدور كل محاورة منها على فكرة واحدة ؛ فهناك محاورة تبحث فى الصداقة ، ومحاورة تبحث فى العدالة ، وأخرى تبحث فى الحب ؛ وهذه أفكار نتداولها فى حياتنا اليومية . ومعنى هذا أن أفلاطون قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع ؛ وهو يسير بكل فكرة فى كل محاورة إلى غايتها ، ثم تجتمع هذه المبادىء كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية «المثل» .

ونزيد الأمر توضيحاً فنتجه الآن إلى فيلسوف آخر هو أرسطو ، سوف يهمنا كذلك عندما نتحدث عن النقد .

لقد سار أرسطو على الخطة نفسها التى سار عليها أفلاطون وكل الفلاسفة من بعد ، فقد راح يحفر بحثاً عن الجذور ، ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون .

لقد كان أفلاطون أقرب إلى الرجل الرياضى ، أما أرسطو فقد كان أميل إلى عالم الأحياء biologist ؛ فأفلاطون عندما يتجه إلى تحليل الأفكار بحثا عن جذورها لا يستقر إلا إذا وصل إلى الفكرة الأولى أو المبدأ ، أى إلى التعريف كما قلت . وهو تعريف مجرّد غير ملتبس بمادة ؛ فهو أشبه ما يكون بالمعادلة الرياضية . إنه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلاً ، إلى ما يشبه الصورة الرياضية النظريّة المتمثلة فى (٢+٢)= ٤ مثلاً . أما أرسطو فلم يكن رياضياً بطبيعة مزاجه ، بل كان بيولوجياً ؛ أعنى أنه يبدأ لامن الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء . هذه واحدة ؛ والأخرى وهى الأهم ، أنه عندما سار فى الخطوط التى توصله إلى الجذور كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعىّ للكائن . فالإنسان - مثلاً - مفردات تندرج تحت نوع هى أنا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا . ولكن هل الإنسان هو نهاية المطاف ؟ بالنسبة إلى أرسطو لم يكن الإنسان سوى كائن حى يقف فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحيّة الأخرى ؛ ومن ثم أمكن الصعود من هذا المستوى إلى كائن حىّ أعمّ هو الحيوان . معنى هذا أننا انتقلنا من ملاحظة فرد من أفراد الإنسان إلى النوع الإنسانى ، ثم انتقلنا من نوع الإنسان إلى ما يندرج تحته الإنسان والفرد والسمكة والطائر الخ ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحىّ . لكن الموجودات ليست كلها كائنات حيّة ؛ فهناك كائنات غير حيّة فى هذا الوجود . وهنا يبرز السؤال عما إذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات ؛ والذى يشملها هو الوجود ؛ فالموجود إما أن يكون كائناً حيّاً أو غير حىّ . وهذا الموجود متلبّس فى مادة ؛ وعندئذ يصعد بنا التفكير إلى قمة الهرم حيث الموجود بلا مادة . وهذا مايطلق عليه كلمة صورة form ؛ والمقصود هنا هو الإطار بغير مضمون . ذلك أن كل ما دونه إطارات ذات مضامين ، تزداد كثافة كلما هبطنا إلى أسفل . والمهمّ هنا هو عملية الصعود ، أى عملية بناء الهرم ، من الإنسان إلى الكائن إلى الموجود ؛ ففى هذا يتحقق الانتقال من الخاص إلى العام ثم إلى الأعم ثم إلى الأعم من الأعم ، إلى أن ننتهى إلى الذروة التى ليس فوقها ذروة ، وهى الوجود الخالص ، غير المتلبّس بأى مادة .

ولننظر الآن ماذا صنع أرسطو فى فكرة كفكرة الجمال . لقد تناولها ، كأى فكرة أخرى ، على أساس أن الجمال «نوع» يأتى تحته مفردات الأشياء الجميلة . ثم إن هذا الجمال - من حيث هو نوع - ليس آخر المطاف ؛ فإنه يأتى تحت ما نسميه الكيف . ذلك أن الأشياء إما كمّ أو كيف ؛ إما ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أو جميل ، قبيح ، سعيد الخ . والكيف نفسه يندرج تحت الموجود ؛ والموجود يأتى تحت الموجود المطلق . وسيكون لهذا أهميته عندما ننتقل إلى الحديث عن النقد . ومن المهم الآن أن نقول إن أرسطو عندما بنى الهرم من الأفكار باحثاً عن ذروتها ، أو عن جذرها الأصلى الذى انبثقت منه ، رأى أمامه عالمين ؛ عالم البناء الهرمى العقلى (لأنه كله بناء من أفكار أقامها فى عقله على هيئة هرم) ؛ وعالم الأشياء الواقعة فى الأرض والسماء . فإذا كان الجمال يتمثل فى البناء الهرمى العقلى فكرةً ، فإنه يتمثل على هذه الأرض فى «صورة» جميلة ، و«فتاة» جميلة ، و«لحن» جميل . لقد وجد نفسه أمام طبيعتين : طبيعة بنيت فى العقلى من أفكار ، وطبيعة تمثلت على أرض الواقع فى أشياء ؛ وكأن الطبيعة صارت عنده طبيعتين ؛ طبيعة تصور الجانب العقلى ؛ وطبيعة تصور الجانب الشيئىّ لتلك المعقولات .

ومن ثم فقد استخدم أرسطو كلمتين من المهم أن نركز فيهما الانتباه ؛ فقد استخدم للبناء الهرمى العقلى كلمة «طبيعة» nature بالمعنى العقلى (وهذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن «طبيعة» الفكر الفلسفى و«طبيعة» الفكر النقدى) ؛ ذلك أن طبائع الأشياء هى معقولات كلها . أما الكلمة الأخرى فهى «الطبيعة» "physics" بمعنى علم الطبيعة . والفرق هائل بين عالمى الطبيعة هذين ؛ ففى عالم البناء العقلى يتخذ تعريف الإنسان مثلاً صفة الدوام إلى أبد الآبدين . ولكننا إذا وقفنا عند وصف الإنسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية ، وسوف يكون هذا مفيداً عندما نتحدث فى مجال النقد عن تصور أرسطو للشعر . والواقع أنه يتحدث عن الفن بعامة ، ويقرر - كما هو معروف - أنه محاكاة . ولكن محاكاة ماذا ؟ فى مجال الشعر يحاكى الشاعر تعريف الشعر ؛ ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد ؛ فشاعر يستطيع أن يجسد تعريف الشعر كما ينبغى أن يكون ، وآخر لا يستطيع أن يجسّد فى شعره هذا التعريف .

ومن هذا يتضح أن طبيعة التفكير الفلسفى تتحرك إما صعوداً إلى المبدأ أو بحثاً فى الجذور ؛ والسير فى هاتين الحالتين رأسى . ولكن هناك أنواعاً فرعية من التفكير الفلسفى تسير أفقياً ، ولا ينبغى أن نهملها ، خصوصاً فى التحليلات المنطقية . فمثلاً

عندما نقول : ا=ب ، ب = ج ، إذن ا = ج ، فهذا خط أفقى ، ولا يستطيع أن يصل إلى هذه الصورة إلاّ إنسان ذو عقل رياضى أو فلسفى ، ولا فرق يعتد به بين الاثنين . فى هذه الحالة لا يحفر الإنسان ولا يصعد بل يسير أفقياً من ا إلى ب ، ومن ب إلى ج ، فيجد أن ا ارتبطت بـ جـ بالمساواة . وحين نتذكر فى هذه اللحظة النقد العربى القديم - ولست مُتخصّصاً على كل حال - فإننى أرى أنه كان يسير أفقياً ، ومن ثم كان ضعفه ؛ أما النقد الغربى فقد سار رأسياً ، ومن هنا كانت قوته .

ولننتقل الآن إلى النظر فى طبيعة الفكر النقدى . هذا الفكر يمكن أن نتصوره - كما قلت - فى حركة رأسية ، كما يمكن أن نتصوره فى حركة أفقية . وعندى أن الحركة الرأسية أهم كثيراً من الحركة الأفقية فى العملية النقديّة ، وأوضح هذا بأن أقول : إن الأديب أو الفنان بصفة عامة ، غير مُطالب بالأفكار ؛ وبقدر ما تظهر الأفكار فى عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أديباً أو فناناً . الأديب الذى يكتب رواية أو مسرحية ، لا يجوز له أن يبث فى سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله ، وإلا قتل نفسه . والشىء نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت الخ . وعلى كل حال فكاتب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يتعمد أن يقول أفكاراً مجرّدة . حقاً إن الحكمة قد تبرز هنا وهناك ، لكن الحكمة أفكار كيفية ، فلنتركها الآن . ولكن الأديب أو الفنان لا يرد على خاطره إلاّ مجسّمات ، أى مفردات ؛ فإذا هو فكر تفكيراً مجرداً فقد خرج من دائرة الأدب والفن ، ودخل فى دائرة العلم ، أى فى دائرة التعميمات . وإذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا إن موضوعه الأساسى هو التفاعل البشرى ؛ أى الإنسان فى تفاعله مع الأشياء . ولهذا فإننا نقول : إن الأديب يؤنسن الأشياء ، فهو يؤنسن الجبل مثلاً حين يجذبه إلى مستواه البشرى فيتحدث إليه . أما مهمة الناقد فهى أشبه بمهمة صياد السمك ، عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه ، وينتظر إلى أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها ، وإذا به يخرج إلى السطح مالم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى ، فهو يبحث فى الرواية - مثلاً - عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه . الأديب يحشد فى روايته عدداً يقل أو يكثر من الشخوص فى حالة تفاعل ، ثم يستصفى الناقد من خلال هذا التفاعل فكرة مضمرة . وعلى سبيل المثال قد يقول ناقد إن شكسبير أراد بمسرحيته عن «هاملت» أن يبرز موقف المثقف ، ولكن ربما لو سئل شكسبير عن ذلك لكان مفاجأة له . الناقد هنا يرى أن «هاملت» شخصية مترددة ، فيتساءل : من الذى يتردد ؟ إنه ليس رجل الشارع بطبيعة الحال ، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد . وكذلك يقال عن الحاكم المستبد إنه لا يتردد ، بل يرى وجهاً واحداً . أما المثقف فإنه يرى عدّة وجوه للموقف الواحد . وقد يأتى ناقد آخر فيخلص إلى أن مسرحيات شكسبير بأسرها إنما جاءت لتهدم النظام الطبقى فى القرون الوسطى . ولكن فى أى مسرحية يبرز هذا الهدم للنظام الطبقى ؟ إن عين القارىء العادى لا ترى شيئاً من هذا ، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خلال ملاحظة أن شكسبير وجد أمامه تقليداً أدبياً يتعلق بفن المسرحية فهدمه أو خرج عليه . لقد هدم نظريّة الوحدات الثلاث ، حيث استقر التقليد فى المسرح القديم على أن تنتهى أحداث المسرحية فى أربع وعشرين ساعة ، وأن تقع أحداثها فى مكان بعينه .

قد يكون غرفة واحدة ، وأن تنتهى هذه الأحداث فى حبكة واحدة . لكن المسرحيّة عند شكسبير قد صارت أحداثها تستغرق عدّة سنوات ، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة ، فصار مع كل حبكة رئيسيّة حبكة فرعية أو أكثر . وكذلك خرج شكسبير على وحدة المكان ، فصارت المسرحية عنده - مثل يوليوس قيصر أو كليوبترا أو غيرهما - يسافر فيها الشخوص من بلد إلى آخر ، وأصبح العالم كله مكاناً صالحاً لحركة الشخوص ووقوع الأحداث . وتحطيم شكسبير لهذه الحواجز يعكس - فى رؤية الناقد - رغبته فى تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى . وربما أكدّ هذا المعنى أن شكسبير كان يأتى فى مسرحياته بشخصية مهرج فى حضرة الملك ؛ فهذا من شأنه أن يهز فى خيال الرائى أو خيال القارىء ، الحواجز التى تفصل بين البشر بعضهم عن بعض . وعلى كل حال فإن ما يقوله الناقد من هذا القبيل لا يظهر على السطح ، بل يتكشف للناقد الذى يحلّل ، والذى يحفر فى الجذور .

وهنا نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدى والعمل الفلسفى ؛ فهما يلتقيان فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق ، بحثاً عن الجذور المستبطنة فى الظاهر الذى تراه العيون : ولكن ، كما أن التفكير الفلسفى قد يتحرك فى اتجاه أفقى ، كما هو الشأن فى التحليلات المنطقية ، فكذلك النقد أيضاً ، وذلك عندما يشغل الناقد نفسه بالمفردات فى البيت الشعرى مثلاً ، وعلاقة بعضها ببعض ؛ فإنه - فى هذه الحالة - يتحرك فى البيت ذاهبا آيبا - ممثلاً لهذا النوع من المزاج النقدى . وهناك أيضاً الاتجاه النقدى الآخر ، الذى يتناول القصيدة بوصفها كلاً ، ويغوص فى أعماقها ليقع على الجذور التى انبثقت منها شجرة القصيدة .

هذا هو وجه الشبه بين طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة التفكير النقدى . لكن النطاق الذى يتحرك فيه الناقد أضيق من ذلك الذى يتحرك فيه الفيلسوف . ولنقف لحظة عند مشكلة كمشكلة الجمال ؛ فالفيلسوف لا يقف عند جميل واحد من الأشياء الجميلة ، بل يسعى إلى الوصول إلى جذر واحد يجمع الأسرة كلها ، لينتهى من ذلك إلى تعريف للجمال . وعندئذ يكون الجمال محاكاة للحقائق الكونية ، كما قال أفلاطون ، وقد يكون محاكاة للطبيعة الثابتة ، كما هو عند أرسطو . ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة ؛ فكل الأفراد من هذا النوع يلتهمها التعميم ، ويصبح قانون الجمال هو الرابط الأسرى بينها . أما الناقد فإنه يجتزىء لنفسه شريحة من هذا الكون العريض هى شريحة الفن ، بل يجتزىء من شريحة الفن ، شريحة التصوير مثلاً ، بل يجتزىء من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هى هذه «الصورة» الماثلة أمامه .

وهكذا يجتزىء الناقد من الأسرة الكبيرة فرداً بعينه ليلقي عليه الأضواء. ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهي إلى مبدأ يشمل الكون كله؛ أما الناقد فإنه ينتهي إلى حكم نقدي على قصيدة من القصائد، أو رواية من الروايات. إن طبيعة العمل لديهما واحدة، ولكن في حين تتسع الدائرة التي يتحرك فيها الفيلسوف، تضيق الدائرة التي يتحرك فيها الناقد.

على أن الناقد حين يتجه إلى العمل المفرد، أو المفردات بصفة عامة، لا يقدم على ذلك من فراغ، ولكنه يسأل نفسه: عن أي شيء أبحث في هذه اللوحة أو في هذه القصيدة أو في هذه الرواية، بحيث إذا وجدته قلت إنها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة، وإذا لم أجدهُ حكمتُ عليهم جميعاً بالرداءة؟ لابد للناقد هنا من مبدأ يصدر عنه في هذا الحكم بالجودة أو الرداءة، يكون مضمراً في ذهنه. وهذا المبدأ مبدأ جمالي بالضرورة. ومن هنا نجد النقاد يختلفون في الزوايا التي ينظرون منها إلى الأعمال الأدبية والفنيّة. واختلاف هذه الزوايا معناه اختلاف في الفلسفات الجمالية التي يصدرون عنها. ويمكن حصر هذه الزاوية في أربع. في الزاوية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه. ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير. والتعبير مشتق من «عبر»؛ وهذا يعني عبور شيء من نفس المبدع إلى الورق أو اللّوحة أو الحجر. ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج، فيلتمس المتجلِّي في المتجلَّى فيه، أي المُبدِع في المُبدَع. وفي هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول: إن الأعمال الفنية تنطوي على سرّ. والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المُبدِع بل عن المُبدَع في ذاته، فهو يحفر في القصيدة، ويواجه نسيجها اللفظي فيبحث كيف نسج، ولا يجاوز ذلك إلى شيء وراءه. إنه يتغلغل في هذا المفرد ليرى ما ينطوي عليه مما يمثل النوع الذي جاء ليمثله، وذلك وفقاً للفلسفة الجمالية التي يصدر عنها. أما الزاوية الثالثة، فهي تلك التي يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مُبْدِع؛ فهو إذ ينقد إنما يصف لنا تأثره بهذا الذي يراه، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية. وهذا ما عُرف باسم النقد التأثري -im pressionistic وفي هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أديباً لكي يتمكن من أن يصف أثر العمل الفني على نفسه. والزاوية الرابعة هي تلك التي يتجه النظر منها إلى العمل الفني بوصفه انعكاسا للمجتمع أو للإيديولوجيا، وعلى أساس أن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها. وليس هذا المنحى من النظر جديدا في عصرنا الحديث، ولكن غلبة التفكير السياسي عليه جعلته يبدو كذلك. لقد كان الشاعر العربي القديم لسان حال قبيلته، يدافع عنها ويتمدح بها، ويهجو - في الوقت نفسه - أعداءها. وفي وسع الناقد أن يستخرج من شعر المدح والهجاء هذا صورة للمجتمع الذي قيل فيه. وإذن فمن هذا المنظور يحاول الناقد أن يكشف عن العلاقات التي تربط بين العمل الفني والمجتمع الذي ظهر فيه.

وحين نأخذ في الحسبان زوايا النظر النقدي الأربع هذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها. فطه حسين مثلا كان من الفئة التي تبحث عن علاقة العمل المبدع بالمجتمع. يتضح هذا في كتابه «مع المتنبي»، وفيما كتبه في حديث الأربعاء عن الشعراء، وما كتبه عن أبي العلاء المعري. أما العقاد فإن منحاه النفسي جعله يبحث في علاقة العمل المبدَع بصاحبه المبدع. ومن ثم فإنه يبحث عن ابن الرومي من خلال شعره، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربية في زمن الشاعر وكيف كانت. وأما محمد مندور فقد شغل بالنقد الإيديولوجي، ولكن ذلك إنما كان في أخريات أيامه، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هذا التصوير بالنفع على هذا المجتمع، وليس على أساس الرصد التاريخي. ويبقى بعد ذلك أن الاتجاه إلى دراسة العمل الفني في ذاته يمثل - في وقتنا الراهن - أحدث أنواع النقد في أوروبا وأمريكا. وفي هذا الصدد أذكر أنني نشرت في صحيفة الأهرام، في سنة ١٩٥٤، مقالا كنت قد أرسلته من أمريكا، وكان بعنوان «ما أشبه الليلة بالبارحة»، تعقيبا على هذا الاتجاه. ذلك أن نقاد العرب القدامى يمثلون - في العموم - هذا الاتجاه خير تمثيل. وعلى رأس هؤلاء يأتي عبد القاهر الجرجاني، الذي حصر نفسه في النص، بحثا عن أسرار بلاغته، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الإعجاز في النص القرآني. وفي رأيي أن هذا الاتجاه النقدي مفيد؛ لأنه نقد علمي. وهو أصعب أنواع النقد؛ لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة، ولا يصلح معه التخمين. وهو لذلك يختلف عن التفكير النقدي الذي يتحرك رأسيا؛ لأن النقد الرأسي بقدر ما يكون عظيما على أيدي العظماء، يكون - كذلك - تافها على أيدي التافهين. لكن الاتجاه النقدي الأفقي له كذلك آفته؛ إذ كثيرا ما تفلت منه روح الشعر.

وفي الكتاب الذي ألفه «جون ديوي» بعنوان «الفن خبرة» - وقد ترجمه المرحوم زكريا إبراهيم إلى العربية - يجري رأيه مجرى فلسفته كلها، وهي فلسفة الخبرة؛ وخلاصتها أن الإنسان لابد أن يخبر الشيء الذي يتحدث عنه. والخبرة تتحقق في سلسلة ممتدة من الحلقات المتماسكة، لها بداية، ولها تسلسل، ولها نهاية. ومن ثم فإن الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف إليها شيء. ومن ثم كان المقصود بالوحدة العضوية في العمل الفني، كالقصيدة مثلاً، أنها تمثل خبرة خبرها الشاعر. وحين عُني النقاد العرب بشرح القصيدة بيتاً بيتاً، فإنهم جزءوا بذلك خبرة الشاعر. ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته إلاّ وهو في حالة معينة دعته إلى قول هذه القصيدة. وهذه الحالة عضويّة، أعني أنها تمثل وحدة عضويّة انتثرت في شكل أبيات بحكم طبيعة الكلام نفسه، فليس هناك اللفظ المجمل الذي يخرج الإجمال الداخلي ليمثله في إجمال خارجي. ومهمة الناقد في هذه الحالة هي أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلق في ذهنه نوع الحالة التي مرّ بها الشاعر، والتي اضطر إلى تجزئتها. وهذا هو منهج التفكير النقدي الرأسي، الذي بدونه يفلت منا في الحقيقة جوهر الفن والأدب والشعر. وقد قلت من قبل، إن النقد العربي لم يستخدم هذا المنهج من التفكير، ولكنني أستطيع أن أراه في تفسير القرآن

الكريم عند الباطنية ؛ فهم لا يفسرون ظاهره ، بل يغوصون فى باطن الآية . ومن شأن الناقد أن يغوص فى باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المكتملة فى كل منها . قد لايستوعبها كاملة ، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق . إنه يشبه - مرة أخرى - صياد السمك الذى يخرج السمكة من باطن الماء حية نابضة ، وكانت من قبل مختفية عن الأنظار .

إن ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذى يوحد فى الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن نلاحظ أن كلمة universe مركبة من uni ، ومعناها «الوحدة» ، و verseومعناها «المختلف» ؛ وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفنىّ ، فيبحث فى القصيدة مثلاً عن الوحدة التى تضم عناصرها المختلفة .

ولننتقل الآن إلى ما يشبه الاستعراض التاريخىّ السريع لتوازى حركة التفكير الفلسفى وحركة التفكير النقدى .

ولنبدأ بتوضيح حقيقة مهمة وهى أن العصور التاريخيّة لا تأتى بطريق المصادفة ، بل هناك أسس تحدّد متى ينتهى عصر ويبدأ عصر جديد فى تاريخ الفكر . وهذه الأسس ترتبط بالسؤال الذى يطرحه كل عصر ، والذى يقتضى الإجابة عنه . وعلى سبيل المثال كان السؤال الذى طرح فى دنيا الفلسفة لدى الإغريق هو : كيف نفهم المتغيرات فى الكائنات وكيف نفسّرها ؟ هناك ظواهر فى الطبيعة ، وأفراد من الناس والحيوان ، وأنهار وبحار وأشجار ، كلها يأتى ويفنى ، ثم يأتى ويفنى . وأمامنا ماء يتبخر فيصبح بخاراً . فهل هذه المتغيرات هى نهاية المطاف ؟ أو أن هناك أسساً ثابتة وراء هذه المتغيرات ؟ لو كانت هذه هى نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله . وربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفى . ويظل هذا السؤال فى عصره مطروحاً يتلقى الإجابة عنه بعد الإجابة بطرق مختلفة على أيدى المفكرين المختلفين . ونظل فى عصر واحد ، أو العصر نفسه ، ما ظل السؤال الأساسى مطروحاً . ولا ينتهى العصر عندما يتوقف سيل الإجابات ؛ فقد يحدث فقر فكرى لا تصدر عنه أى إجابة . وعندئذ يظل العصر هو نفسه ؛ لأن السؤال نفسه لا يزال قائماً ينتظر من يجيب عنه . ولكن إذا ما أشبع هذا السؤال بالإجابة ، ولم يجد المفكرون إلا ما قيل من قبل ، وصادف ذلك تغيّر فى ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعامة ، تُرك السؤال القديم لكى يحلّ محلّه سؤال جديد . وفى اللحظة التى يطرح فيها هذا السؤال الأساسى الجديد تبدأ محاولات الإجابة ، ويبدأ معها عصر فكرى جديد وهكذا . وقد تحدث فجوات لا يطرح فيها أى سؤال ؛ وهى لذلك لا تدخل فى تاريخ الفكر ، بل يتخطاها مؤرخ الفكر ، لأنه لا يجد فيها شيئاً .

والسؤال المطروح على العصر لا يأتى من فراغ ؛ فهو يمثل مشكلاً حقيقياً فى عصره ، يتردّد فى صدور الناس وإن لم يكن معظمهم قادراً على التعبير عنه . ذلك أن الإفصاح عن السؤال يمثل جزءاً مهماً من العبقريّة ؛ لأنه يستخلص مما يتردّد فى حنايا النفوس من هواجس . إن مشاعر الخوف والأمل والتردّد مشاعر تمور بها صدور الناس ، ولكن عندما يأتى صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصبّها فى قالب أو عبارة ، فإنه يرتفع بها إلى مستوى الفكر ؛ مستوى السؤال الذى ينتظر الإجابة .

فالسؤال إذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات . إنه غير مفروض على الناس ، بل هو نابع منهم ، ومشتق مما تضطرب به أفئدتهم . وبعبارة أخرى ، إنه غير منتزع من فراغ .

وتاريخ الفكر - هو من ناحية أخرى - تاريخ المشكلات التى عرضت للإنسان ، والتى صيغت فى شكل أسئلة . والحركة النقديّة والحركة الفلسفية - والعلاقة وثيقة بينهما كما رأينا - لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة .

ولنبدأ بحركة الفكر الفلسفى .

إن السؤال الذى يطرح عادة فى هذا المجال هو سؤال عام ، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفى أن يجيبوا عنه بالمنهج الفلسفى الذى شرحناه من قبل ، والذى هو حفر وراء الظواهر لاستخراج الجذور أو استخراج المبادىء . ولا شك أن الفكر الفلسفى فى كل عصر يختلف مذاقاً عنه فى العصور الأخرى ، حيث تتغير المشكلات المطروحة . وعندما تتغيّر المشكلات تتغير معها طريقة النظر .

ماذا كانت المشكلة التى شغلت الفلاسفة الإغريق ؟ لقد أشرنا من قبل إلى فكرة المتغيرات . ولقد نشأ عنها فى الفكر الإغريقى سؤال مهم للغاية ، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك ، حين يقال هذا ظالم وهذا عادل . إن أحكام الناس فى مثل هذه الحالة قد تختلف ، بل تتعارض ؛ فالظالم عند بعضهم ربما كان عادلاً عند بعضهم الآخر ؛ وكذلك العادل عند بعضهم قد يكون ظالماً عند بعضهم الآخر . وهنالك طُرح هذا السؤال : هل هناك قاعدة أخلاقية تجعل الحكم فى مثل هذه الحالات موضوعياً لا ذاتياً ؟ وبعبارة أخرى ، هل هناك ثابت وراء هذه المتغيرات ؟ لقد حاول سقراط أن يبحث عن المعيار أو المبدأ العام الذى يردّ إليه تلك الأحكام الخلقية المتضاربة ، وأن يصل إلى الثابت وراء كل المتغيرات . فهو لكى يحكم على سلوك بشرى بعينه بأنه سلوك تقىّ مثلاً ، كان لابدّ أن يحدّد مبدأ التقوى ؛ أى أن يصل إلى تعريف مجرّد له . وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن تحدّد الأفعال ، التقىّ منها وغير التقىّ . وكذلك الأمر بالنسبة للظلم والعدل والفسق والإحسان . . الخ .

فى هذا العصر إذن كان التفكير فى المشكلة الاخلاقية بارزاً . ومن أجل ذلك شغل بها سائر فلاسفة هذا العصر . لقد كانت التركيبة الذهنية للحقائق عند أفلاطون هرميّة الشكل ؛ وكان الخير عنده هو ذروة هذا الهرم . وفى مكان هذه الذروة وضع أرسطو الصورة الخالصة ، أو ما سماه العلّة الغائية . وعلى الإجمال كان الفكر الإغريقى يبحث عن الثابت وراء المتغيرات .

ثُم ينتهى العصر الإغريقى وتأتى العصور الوسطى ما بين القرنين الخامس والخامس عشر . وفى هذه الحقبة تبرز المسيحيّة ويظهر الإسلام معا . عند ذاك لم يعد السؤال المطروح هو : ما الثابت وراء المتغيّر ؟ فإن هذا السؤال كان قد انتهى أمره ، ونشأ سؤال جديد . وفى هذه الحقبة أصبح هناك مصدران لحياة الإنسان الفكريّة هما : التراث الإغريقى الفلسفى ، والكتابان السماويان : الإنجيل بالنسبة للمسيحى ، والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم . عند ذاك أصبح السؤال المطروح هو : هل يتعين على الإنسان أن يختار هذين المصدرين ، أو أنهما فى نهاية المطاف شىء واحد ، بمثابة تعبيرين مختلفين عن حقيقة واحدة ؟ وهذه الثنائية هى ما عرف باسم «العقل والنقل» ، أو أحيانا باسم «الحقيقة والشريعة» . والمقصود بالحقيقة فى هذا المجال هو الحقيقة العقلية التى يصل إليها الإنسان نفسه ، فى مقابل الحقيقة التى جاءت بها الكتب المقدسة . هنالك برز السؤال الجديد ملائماً كلّ الملاءمة لهذا العصر الجديد ، وهو : كيف يمكن أن تلتقى هاتان الحقيقتان ؟ وهذا ما شُغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية فى أوروبا فى ذلك العهد عن بكرة أبيهم .

ثم يأتى عصر النهضة وعلى رأسه «ديكارت» ؛ وهو المعروف بعصر العلم . وهو عصر يعبّر عن مناخ جديد ومذاق جديد . لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقى الأساسى الأول فى الفكر الإغريقى ، كما انتهت مشكلة التوحيد بين «العقل والنقل» ، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها . صحيحٌ أنه ظهر فى العصر السابق عددٌ من علماء الطبيعة ، أمثال جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وغيرهما ممن بحثوا فى الضوء ، وفى الكيمياء . ولكن فضلاً عن أنهم كانوا استثناءات فإنهم لم يكوّنوا تياراً . ولو أننا نظرنا إلى علمهم نظرة تحليلية تضعهم فى موضعهم الصحيح ، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا فى المقدمات الكبرى فى عملهم العلمى على تقسيمات أرسطو . وعلى سبيل المثال ، أخذ جابر بن حيان من أرسطو نظرية العناصر الأربعة ، التى هى النار والماء والهواء والتراب ، وما ينبنى عليها من طبائع أربع ، هى الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة ، وجعلها الأساس الذى بنى عليه . فهو إذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرّة ، بل قرأها من خلال أرسطو .

على كل حال ، لا يجادل مجادل - وإن كنا لا نعدم من يجادل عن جهل وغباء - فى أن العلوم الطبيعيّة فى عصر ديكارت - وهو الذى ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو أو آخر - قد ولدت بمنهج جديد ، قد نجد بداياته عند جابر بن حيان أو غيره ، ولكنه فى هذا العصر أصبح المنهج السائد المعبّر عن مشكلة العصر كله . كل الفلسفة ، منذ ذلك التاريخ إلى يومنا ، تدور أساساً حول طبيعة العلم ما هى ؟ وكل فيلسوف يجيب عن هذا السؤال من الزاوية التى يختارها . وإذا نحن توقفنا عند أى فيلسوف وجدناه فى واقع الأمر يسعى إلى أن يجد أساساً يقيس به الحقيقة العلميّة ، متى تكون حقيقيّة ، ومتى تكون موضعاً للشك ؛ متى تكون يقيناً ، ومتى تكون احتمالاً ؟

فإذا انتقلنا الآن إلى حركة الفكر النقدى كان طبيعياً أن نتوقع فيه آفاقاً مختلفة فى المراحل المختلفة . فالناقد لا يعيش بمعزل عما يموج به عصره من مشكلات . إنه يتعرض بالنقد لأعمال فنيّة أيًا كان نوعها ، أنتجها أناس عاشوا فى عصر بعينه ، وشغلتهم مشكلته الحيويّة الرئيسيّة . ففى إطار العصر الذى يواجه المشكلة الأخلاقية مثلاً ينشأ فنانون وشعراء ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيما ينتجون بهذه المشكلة الرئيسيّة . والناقد الذى يعرض بالنقد لأعمالهم لابد أن يكون متأثراً بهذا المناخ . وهذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعاً . ونتيجة لهذا لابدّ أن نتوقع اتجاهات ومذاقات مختلفة فى النقد من عصر إلى آخر .

ونتساءل أخيراً ، ما وضع المعيار النقدى بالنسبة لمشكلة الثبات والتغيّر ؟ هل لابد أن يكون المعيار النقدى ثابتاً أو أنه يتغيّر بتغير الآنات الزمانية والظروف المكانية ؟ والجواب أنه كلا الأمرين معا .

إن العملية النقديّة فى صميمها عملية تجريديّة . هناك عصور شعريّة مختلفة ؛ والناقد البصير يفحص ما تميز به هذا الشعر فى كل عصر ، ولكنه لابد أن يبحث أيضاً عن العنصر المشترك الذى ضمن الخلود والبقاء لما بقى من هذا الشعر . ومصدر الثبات فى المعيار النقدى هو هذا العنصر المشترك . أما التغيّر فى المعيار فيرجع إلى اختلاف المذاق من عصر إلى عصر . ذلك أن الشاعر مطالب بشيئين ؛ أن يقول شعراً يبقى ويدوم إذا أسعفته على ذلك ملكاته . وليس هناك شاعر حقيقى يقول الشعر من أجل أن يمحى هذا الشعر . والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره . وهو عندما يقول الشعر إنما يراعى هذين الأمرين معاً . الشاعر يقع على حقيقة الإنسان ، لا أعنى الحقيقة كما يراها العلم ، بل الحقيقة كما يراها فى الرؤية الداخلية المباشرة . والشاعر العظيم لا يعبّر عن نفسه من حيث هو فرد جاء إلى الحياة وسيذهب يوماً ما ، بل يعبّر عن حقيقة الإنسان كما يراه ؛ أى عن وقع الإنسان على نفسه . ثم تأتى بعد ذلك الصفات الفرعية الأخرى ؛ وهى مجال المتغيرات . وكما قلت من قبل إن رؤية الشاعر تمتد إلى كل الكائنات وإلى الطبيعة ؛ فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس والأشجار والهواء وغيرها ، ويجعلها جميعاً كأنها أسرته ، ولكنه فى الوقت نفسه يؤنسنها . ونذكر مثالاً هنا الشاعر «دانتى» ؛ فقد هضم عصره ولخصه فى «الجحيم» و«المطهر» و«الفردوس» . وكل شاعر يريد لشعره البقاء لابد أن يعرف هذه الحقائق ، سواء كان عربيا أو غير عربى . ولنتذكر فى هذا السياق شاعرنا «المتنبى» . إن المناسبات التى قال فيها قصائده هى مناسبات جزئية ؛ عرضت له ولم تعرض لسواه . ولكن هل هناك شك فى أن المتنبى كانت له رؤيةٌ للبشر ؟ لقد كان يتكلم عن البشر كأنه يقرأ فى كتاب مفتوح . وهو لا يتكلم عن ظاهرهم بقدر ما يغوص فى باطن نفوسهم . وهذه الرؤية النافذة هى التى ميزته بين الشعراء . وكذلك الأمر مع أبى العلاء المعرى ؛ فهو يحاول الارتفاع عن الحدث الجزئى ليرى من

أعلى . ومن ثم استوى فى نظره بكاء الحمامة وغناؤها ، وأفراح الناس وأحزانهم .

وأعود فأقول إن كل شاعر كبير فى كل عصر وكل مكان ، إنما يجمع بين الخصائص المفردة المميزة بوصفه شاعراً ، والخصائص العامة للشعر .

ولعلنا نجد فى المثّال العالمى المعاصر «هنرى مور» مثالاً يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر . لقد عُرف هذا الفنان بأساليبه التجديدية فى مجال فن النحت ، حتى ليظنّ أن نتاجه الفنى مقطوع الصلة نهائيا بالفن الكلاسيكى . لكن الأمر على خلاف ذلك ؛ فهو مازال ، ككل الكلاسيكين ، شديد العناية بالتكوين (form) . وقد قرّر هو نفسه أنه عرف التكوين وهو يدلّك ظهر أمه ، عرف كيف تتواصل الأجزاء بعضها مع بعض ، وذلك عندما يؤلمها ظهرها فى حين أن مصدر العلّة يكون فى رجلها مثلاً . عرف التشابك الفظيع فى جسم الإنسان فجعل نحته فى النهاية قائماً على أساس هذه النظرية . والفرق بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم يخضع للتكوين الذى تمدّه به الطبيعة ، بل يحاول أن يضيف إلى الطبيعة أشكالاً لا تعرفها . إنه إذن يحافظ على مبدأ التكوين ، ولكنه فى الوقت نفسه يبتكر فى مفردات هذا التكوين وعناصره المختلفة . والناقد الحديث مطالب ، ككل ناقد فى كل عصر ، بأن يستخلص ذلك التكوين العميق فى العمل الذى ينقده ، وأن يقنن لذلك .

قد يقال إن هذا التفكير يتفق مع الاتجاه البنيوى الذائع فى النقد المعاصر ؛ وأنا أقول إن البنيوية فى صميمها كانت موجودة على الدوام ؛ فكل فكر يردّ الظاهر إلى الخفى هو فكر بنيوى ؛ لأنه يجاوز المضمون إلى البنية التى تحمله . وفرويد عندما وقع على اللاشعورى فى السلوك الإنسانى كان بنيوياً . وكذلك الناقد ؛ فهو يحاول مع القصيدة ما حاوله فرويد مع السلوك الإنسانى . فهو يحاول أن يستلّ من العمل الفنى بنيته ؛ أى الهندسة الخاصة به .

وخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو :

أولا : إن العصور تختلف فى مذاقها الفكرى باختلاف المشكلات الرئيسية والأسئلة المطروحة عليها .

ثانيا : إن كل رحى الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد تدور حول محور واحد .

ثالثا : إن هناك ما هو دائم وما هو متغيّر بتغير العصور . ولا بد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك ، فيستخدم فى عمله المعيارين معاً : معيار الثبات ومعيار التغير .

النقد الأدبى:
ماذا يمكن أن يفيد
من العلوم
النفسية الحديثة

مصطفى سويف

مقدمة فى ماهية النقد :

أورد رتشاردز I.A. Richards فى كتابة «مبادىء النقد الأدبى» الذى نشر سنة ١٩٢٤ عدداً من الأسئلة وَصَفَها بأنها الأسئلة الأساسية التى تحدد مضمون مباحث النقد الفنى عامة والأدبى بوجه خاص . وفيما يلى هذه الأسئلة :

ما الذى يعطى خبرة قراءة قصيدة ما (أو تلقى عمل أدبى ما) قيمة بعينها ؟ وكيف تفضُل هذه الخبرة خبرة أخرى ؟ ولماذا نفضل هذه اللوحة على تلك ؟ وكيف نصغى إلى الموسيقى بحيث نستقبل ما فيها ؟ وعلى أى أساس يتفاوت رأيان فى الأعمال الفنية ؟

ثم شفع هذه القائمة بمسائل أخرى نعتها بأنها مسائل تمهيدية أو أولية ، يتحتم على النقد أن يجد لها إجابات ليقيم عليها بنيانه ؛ وهى على سبيل المثال لا الحصر : ماذا نقصد باللوحة ؟ وما هى القصيدة ؟ وما هو العمل الموسيقى ؟ بعبارة أخرى يلزمنا وضع تعريفات للموضوعات (أو للكيانات) التى نتقدم لدراستها فى النقد . ثم يجب أن نبيِّن كيف نقارن بين الخبرات ، خبرات تلقّى الأعمال الفنية التى تنتمى إلى أجناس فنية مختلفة ، أو إلى الجنس والنوع الفنى نفسه . ثم ما هى القيمة ؟

ومع أن القارىء يستطيع أن ينظر إلى هذه الأسئلة التى اشتملت عليها القائمتان كأنما هى تحديد للنقد الفنى من حيث الماصدق (على حد تعبير المناطقة) - مع ذلك فإن رتشاردز نفسه لا يخفى حيرته أمام النقد من حيث المفهوم أو النظرية . وهو يبرر ذلك بأن جميع من تصدوا لمعالجة الموضوع قبله تركوا أشتاتا من الانطباعات والآراء والتأملات ، أقصى ما يمكن أن يقال فيها إنها مشروعات لنظريات لم يكتمل نضجها بل ولا تخليقها . وبالتالى ينتهى إلى القول بأنه ليس أمامنا فى هذا الصدد نظرية تروى الغُلّة(١).

وقد عرض الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقال له بعنوان «مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية» ، لمحات مقتضبة ومكثّفة ، تكشف عن مدى ثراء الفكر النقدى عند نخبة من الكتاب القدامى والمحدثين بدءاً من أفلاطون وأرسطو وحتى موكاروفسكى Mukarovsky وجيرارجينيت G. Genette ولوسيان جولدمان L. Goldmann ويورى لوتمان Y. Lotman(٢) . وكذلك عرض الدكتور عبد القادر القط فى بحث له بعنوان «النقد العربى القديم والمنهجية» ، صورة مفصلة لنماذج من النقد العربى القديم ، فى جانبه النظرى وفى جانبه التطبيقى ؛ والرأى عند الدكتور القط أن النقد العربى القديم «لم

يعرف . . . النظرة الكلية الشاملة ، بل ظل ـ فى أغلبه ـ نظرات جزئية منثورة فى ثنايا كتبه ، حتى فى أكثر الموضوعات اقتضاءً للمنهج والكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة فى أبيات مفردة بعينها ، يستشهدون بها ، وتتكرر عند معظمهم ، كما كان الأمر عند النحويين فى الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن فقر فى «مادة» النقد وقضاياه . . . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية فيقيم دعائم «نظرية» نقدية فى الشعر أو النثر بوجه عام ، أو فى قضية خاصة من القضايا التى كانت تثار حولها . . . . »(٣).

وقد عقدت مجلة «فصول» ندوة حول «اتجاهات النقد الأدبى» شارك فيها خمسة من كبار أساتذة الأدب والنقد فى مصر . وفيما عرض الأساتذة من آراء ومن ممارسات تخصهم شخصياً أو تخص أعلاما فى تاريخ الفكر النقدى العربى والمصرى بوجه خاص ، ثروة بالغة الأهمية ، ما كان ينبغى أن يحرم القارىء العربى من الاطلاع عليها مجمّعة ومكثفة هكذا فى حيز محدود ؛ ومع ذلك فالانطباع الذى يخرج به القارىء أن ما قيل فى هذه الندوة كان أقل بكثير مما كان يمكن أن يُعرض ، وأن الثراء الذى تنم عنه المادة المنشورة وما نستشفه وراءها إنما هو نتاج طبيعى لتعدد زوايا النقد الفنى والأدبى ، سواء فى النظر وفى التطبيق . وقد حاول الدكتور عز الدين إسماعيل فى بداية الندوة أن يعد لها إطاراً عساه أن يقلّل من غموض عناصرها (وكان محقاً فى أن يتوقع هذا الغموض) ، فاستهل الحديث بقوله ، «أقترح أن نبدأ النظر فى موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ، ولكنها ربما كانت مدخلا معقولا للقضية موضع البحث ـ هذا المدخل هو أن نحدد فى البداية مفهوم النقد ووظيفته» . لكن غزارة المادة لم تسمح بتحقيق هذا الرجاء ، إلا عندما اقتربت الندوة من نهايتها ؛ إذ يقول الدكتور جابر عصفور ، «النقد الأدبى هو تعامل مع النص الأدبى ، بمعنى المتون ، بشرط أن نفهم أن هذه المتون جزء من نظام دلالى ؛ فالعمل الأدبى دال ولا يمكن أن يتحدد مدلوله إلا فى نظام دلالى موجود أصلاً قبل وجود العمل الأدبى . ولا شك فإن دلالة العمل الأدبى تكتمل عند المتلقى بمقدار إجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع» . والواقع أن ما أثير فى هذه الندوة من أسئلة يفوق كثيراً ما ورد فيها من إجابات(٤).

خلاصة القول ، إننا لا نجد أمامنا صيغة نظرية لتحديد ماهية النقد الفنى والأدبى تحديداً صريحاً يلتقى عنده أهل الاختصاص . ومع ذلك فأهل الاختصاص يعرفون أنهم ، على تباين وجهات نظرهم ، يمارسون جنسا واحدا من النشاط ، بدليل أنهم يطلقون عليه إسماً واحداً ، هو النقد . ولما كنا نحن فى بحثنا الراهن بحاجة إلى أن نضع تحت بصرنا صيغة - ولو تقريبية - لتحديد مفهومنا عن النقد الفنى والأدبى بوجه خاص (وإلا فكيف ندير حديثاً عن إفادة «النقد» من العلوم النفسية) ، لذلك كان لزاماً علينا أن نقترح صيغة ما ، على أمل أن تلقى هذه الصيغة قدراً محدوداً من الرضى عند أساتذة النقد ، أساسه أن هذه الصيغة إنما تشير إلى المقام المشترك بين وجهات نظرهم ومذاهبهم ، دون أن تقحم نفسها فيما بينهم من اختلاف .

يكفينا أن نقرر فى هذا الموضوع أن الجذر المشترك - فيما نرى - هو أن الجميع يقصدون بالنقد تقويم الأعمال الفنية . وقد جاء فى قاموس إنجلش وإنجلش للمصطلحات النفسية أن التقويم* هو تحديد الأهمية النسبية لشىء ما بالقياس إلى معيار معين(٥) . ويستطيع القارىء هنا أن يستبدل بعبارة «الأهمية النسبية» كلمة «الدلالة» ، أو «المعنى» ، أو «الوظيفة» ؛ ويصبح تعريف المصطلح عندئذ هو : أن التقويم هو تحديد دلالة الشىء أو الدور المميّز له ؛ ويصبح المقصود بالنسبة للأعمال الفنية هو تحديد دلالة العمل الفنى أو ما يميّز تأثيره فى ما (وفى من) حوله . وتحت هذا التحديد تتولد ثلاثة أسئلة رئيسية . هى : ماذا فى العمل الفنى يؤثر فينا هكذا ؟ ومن أين له هذه المادة المؤثرة ؟ وما هى طبيعة التأثير وما مداه ؟ ثلاثة أسئلة : يتناول أولها العمل نفسه ، ويتناول ثانيها ما قبله ، وثالثها ما بعده . بعبارة أخرى إن هذه الأسئلة تتناول الأنسجة التى يتكون منها العمل نفسه (العناصر والعلاقات) ، كما تتناول ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعى للعمل (نفسياً كان أو اجتماعياً أو تراثياً) ، وكذلك تنظر فى مآله أو مصيره ، كيف يمتد فى نفوس البشر طولاً وعرضاً . على هذه المحاور الثلاثة سار النقد فى تاريخه الطويل ، يمعن فى اتباع واحد منها أحياناً ، ويغالى فى اتباع الثانى أحياناً أخرى ، ويبالغ فى السير على هدى المحور الثالث أحياناً ثالثة . وجدير بالذكر هنا أن أستاذ النقد النظرى الأول ، أفلاطون ، لم يغفل فى نظريته النقدية أياً من المحاور الثلاثة ، ولا أغفلها كذلك أرسطو ، على بعد الشقة بين ما انتهى إليه كل منهما .

علم النفس الحديث : إطلالة على القسمات والمضمون :

١ - يزخر علم النفس الحديث ، متمثلاً فى فروعه المختلفة ، بثروة كبيرة من المعرفة ، تضاف إلى الرصيد الضخم الذى حصّلته أسرة العلماء فى مختلف التخصصات ، وتتميز بالنسبة لموضوعنا الراهن بأنها يمكن أن تكون ذات فائدة كبرى بالنسبة للدراسات النقدية .

وعندما نستخدم صفة «الحداثة» فى هذا السياق نعنى على وجه التحديد علم النفس كما نما وتقدم بعد الحرب العالمية الثانية ، أى منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . وهو نمو كيفى (وليس كمياً فحسب) أدى إلى ظهور فروع جديدة (مثل علم النفس الإكلينيكى ، وعلم النفس العصبى ، وعلم النفس الطبى ، والسيكوفارماكولوجيا . . . الخ) ، وأساليب وأدوات للبحث والتحليل لم تكن معروفة من قبل ، كما أدى إلى تنشيط البحث فى مجالات كانت معروفة قبل الحرب العالمية الثانية لكن نشاط

* evaluation

الدارسين فيها كان محدودا لقصور المناهج التى كانت متوفرة لهم حينئذ ، سواء فيما يتعلق بالفحص والمشاهدة ، أو بتحليل المعلومات[٦] . (من أوضح الأمثلة على ذلك بحوث الإبداع فى العلم وفى الفن وفى الصناعة ، فقد كانت هناك بحوث فى هذا المجال قبل الحرب ، بل قبل الحرب العالمية الأولى ، لكنها لم تكن بالغزارة ، ولا بالدقة القائمة على المشاهدة المضبوطة والتحليل الكمى ، ولا كانت لها القدرة على الوصول إلى نتائج ذات إمكانيات تطبيقية ، بالصورة التى نشهدها فى البحوث الحديثة)[٧] .

ولعلم النفس فى هذه المرحلة الحديثة قسمات متعددة تميز بنيته الداخلية كما تميز علاقته بالبيئة الاجتماعية التى ينمو فى سياقها ، سواء أكانت هذه بيئة العلماء فى تخصصاتهم المتباينة ، أم كانت بيئة المواطنين العاديين . وترتسم هذه القسمات بخطوط واضحة إذا ما قارنا بينه فى هذه المرحلة وبين ما كان عليه فى أخريات القرن الماضى وطوال النصف الأول من القرن الحاضر . ولا يسمح المقام بحصر هذه القسمات جميعاً ، لذلك نكتفى بذكر أهمها وأقربها إلى خدمة الموضوع الذى نحن بصدده . تأتى فى الصدارة هنا أربع قسمات : الأولى **معنوية الظواهر**(*) التى يقوم بدراستها ؛ ونعنى بذلك أنها ظواهر ذات معنى أو ذات دلالة واضحة فى السلوك (أى فى الفعل البشرى ، أو فى التفكير أو فى الشعور) . والثانية **موضوعية المشاهدة** ؛ والمقصود بذلك هو إصرار العلماء على استخدام طرق ووسائل لرصد الظواهر تسمح للغير (من أهل الاختصاص) بأن يتحقق من صحة الرصد إذا ما استخدم الطريقة أو الوسيلة نفسها . والثالثة شدة التشابك مع **عدد من العلوم الأخرى** (كعلم اللغة ، وعلم الاجتماع ، وعلم وظائف الأعضاء ، وعلم الأعصاب ، وعلم العقاقير) . ويقوم ذلك دليلاً على التفاعل والتنمية المتبادلة بين فروع العلم المختلفة . والقسمة الرابعة هى **التكميم أو الصياغة الكمية** لوصف الظواهر ولنتائج تحليل العلاقات القائمة بينها كلما أمكن ذلك .

٢ - نسوق هذا التحديد للقسمات لتتبين للقارىء صورة حية - إلى حد ما - لعلم النفس الحديث ، ولها دلالة خاصة بالنسبة لموضوعنا الذى نعالجه فى هذا المقال ؛ بحيث يشعر القارىء أنه من المعقول أن يفيد النقد الأدبى من علم هذه بعض معالمه الكبرى ، بل يتبين المنطق الذى تقوم عليه هذه المعقولية : فما دامت فروع علم النفس الحديث منوطة بدراسة الجوانب المختلفة من سلوك الأفراد فى أشكالها (**الصريحة كالأفعال ، والضمنية** كالمشاعر والأفكار) وتشابكاتها المختلفة ، وما دامت موضوعات النقد كالتذوق والحكم والمفاضلة بين الأعمال الأدبية المختلفة - مادامت هذه الموضوعات بعضاً من هذا السلوك يتم بأشكال معينة تحت شروط بعينها ، فمن المنطقى أن يتوقع دارس هذه الموضوعات أن يفيد من جهود علم النفس الحديث ، وأن يسعى فى طلب هذه الفائدة فعلا ، خاصة وهو يعلم أن من سمات هذا العلم أن يهتم الآن بدراسة ظواهر سلوكية ذات دلالة واضحة أو ذات معنى، وعلى درجة عالية من التركيب ، ولا يقتصر (كما كان يغلب عليه فى أوائل القرن) على دراسة الأفعال المنعكسة وما كان فى وزنها ، مما يُسمى بين أهل الاختصاص بالمكوّنات الذرية للسلوك .

٣ - يزخر علم النفس الحديث بثروة كبيرة من المعرفة ، لاشك أن بعضها يمكن أن يعود بالفائدة على دراسات النقد الأدبى . بعض هذه الثروة عبارة عن الموضوعات التى تم بحثها وأمكن الوصول فيها إلى عدد من المعلومات تعامل الآن على أنها من بين حقائق السلوك البشرى ، والبعض الآخر يتعلق بالمنهج ؛ فثمة طرق ووسائل للبحث تخلقت على أيدى علماء النفس ونمت فى رحاب جهودهم . هذه جميعاً إذا أحسن النظر إليها ، وإذا أتقن إدخال التعديل المناسب عليها ، فهى حقيقة بأن تفيد دارسى النقد الأدبى فائدة مباشرة أحياناً ، وغير مباشرة أحياناً أخرى .

وسوف نكرس الجزء الباقى من هذا المقال لبيان بعض هذه الموضوعات والمناهج ، ومناقشة الإمكانيات التى تنطوى عليها لإثراء جهود النقاد .

الموضوعات :

موضوعات سيكولوجية صالحة للإفادة المباشرة :

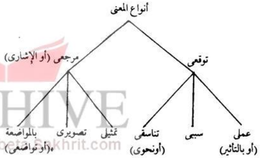
الموضوعات التى توفر على دراستها بعض المتخصصين فى العلوم النفسية ، والتى يمكن أن يفيد منها دارس النقد إفادة مباشرة ، موضوعات متعددة . ومن ثم فلابد من انتخاب البعض ، على زعم أن ما ننتخبه يعطى فكرة للقارىء عن هذا النوع من الدراسات تشجعه على الاستزادة من أمثالها ، وتجشم بذل الجهد فى سبيل الوصول إلى بعض مظانها ، ومحاولة استيعاب ما يمكن استيعابه منها .

إن ما يميز الأعمال الأدبية (شعراً أو نثراً) عن سائر الأجناس الفنية أن مادة الأعمال الأدبية هى لغة الألفاظ . هذا يميزها عن النحت والتصوير والموسيقى . . . الخ . وما يميز الصلة بين اللغة والأدب إذا قورنت بالصلة بين اللغة والعلم ، أو اللغة والفلسفة ، أو اللغة كما تستخدم فى مواقف الحياة العملية ، أن الأدب يستخدم اللغة بالجوهر لا بالعرَض ، فى حين أن العلم والفلسفة ومواقف الحياة العملية تملى استعمال اللغة بالعرض لا بالجوهر . بعبارة أخرى، إن معظم الرسالة التى ينقلها النص الأدبى إلى المتلقى مختزن فى النص نفسه ، أما فى العلم والفلسفة ومواقف الحياة اليومية فالمقصود بالرسالة يقع خارج النص ، (فى صورة أنساق من الأفكار والعلاقات والظواهر والأحداث والتوجيهات أو الفوائد العملية) . ولا ينفى هذا القول أن تكون للعمل الأدبى آثار نفسية واجتماعية تتعدى حدود التلقى الأدبى بكل مقوماته ، وتسرى فى مسارب الفعل الاجتماعى ؛ لكن يظل للغة النص الأدبى دور فى هذه العلاقة يختلف تماماً عن دور لغة النص العلمى أو الفلسفى أو الحديث اليومى :

(*) meaningfulness .

هذه مسلَّمة مهمَّة ، يترتب عليها أن نفهم لماذا اتجهت ولماذا يُنتظر أن تتجه أقدار متزايدة من جهود علماء النفس المهتمين بهذا الميدان إلى اللغة ، جسم الأدب . وعندما يتكلم هؤلاء العلماء عن اللغة فى هذا الميدان يتكلمون وقد تزودوا بالحس اللغوى المرهف الذى يناسب المقام . وإلى القارىء عينة من جهود واحد من هؤلاء العلماء .

يلفت إيرفين تشايلد Irvin Child النظر إلى أن مشكلة المعنى ، معنى اللفظ أو العبارة أو العمل الأدبى فى مجمله (بل العمل الفنى بوجه عام) أعقد بكثير مما يوحى به التصور الشائع . وأنه يلزمنا أن نفرق بداية بين نوعين كبيرين من المعنى : المعنى الإشارى أو المعنى المرجعى[أ] والمعنى التوقعى[ب] ؛ وينتظم تحت المعنى الإشارى أو المرجعى ثلاث فئات صغرى من المعانى هى : المعنى بالمواضعة[ج] ، والمعنى التصويرى[د] والمعنى التمثيلى[هـ] . كما ينتظم تحت المعنى التوقعى ثلاث فئات صغرى أخرى هى : المعنى التنسيقى أو النحوى[و] (ما يمليه علم النحو) ، والمعنى السببى[ز] ، والمعنى العملى أو التأثيرى[ح] . والشكل رقم (١) يقدم تصويراً دقيقاً لهذا التصنيف .



الشكل رقم (١) : يصور أنواع المعانى التى تحملها وحدات اللغة (بناء على نظرية إيرفين تشايلد)

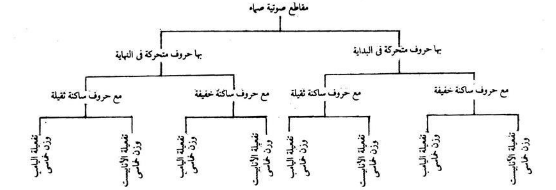
وفيما يلى شرح موجز للمقصود بهذه المصطلحات حتى يستطيع القارىء أن يتابع بعض الأفكار القيِّمة التى يقدمها تشايلد فى مجال التنظير لفهم العمل الأدبى أو لتقويمه[٨] . إن الفرق الرئيسى بين المعنى المرجعى والمعنى التوقعى إنما يتمثل فى درجة التحدد التى تتوافر لما يشار إليه باللفظ . ففى المعنى المرجعى أو الإشارى يكون المشار إليه شيئاً أو حدثاً ، ويضبط هذا التحديد أحياناً ما تواضع المجتمع عليه من استخدامات للألفاظ ؛ فلفظ «كتاب» يشير إلى مسمًّى بعينه ، ولفظ «قرأ» يدل على حدث دون غيره . ويضبط هذا التحديد أحياناً أخرى ما ينطوى عليه اللفظ من تصوير مباشر (يوحى به النمط النطقى للفظ) للمشار إليه ، ويبدو ذلك فى أسماء الأصوات بوجه خاص ، كصهيل الخيل ، وصليل السيوف ، وخرير المياه ، . . . الخ . وقد تختلف مواضع المعنى التصويرى وأشكاله من لغة إلى أخرى ، إلا أنه موجود مع ذلك فى جميع اللغات . ثم هناك النوع المرجعى الثالث من المعانى وهو المعنى التمثيلى ، ويقصد به إشارة العبارة اللغوية إلى حالة انفعالية غير محدَّدة أو إلى تصوُّر غير محدَّد تماماً . ومن ثم فالإشارة هنا أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح . وجدير بالذكر أن هذا المعنى التمثيلى يكاد ألا يقوم بالنسبة للفظ المفرد ولكنه يصدق بالنسبة لبعض العبارات والتراكيب اللغوية .

هذا عن المعنى المرجعى ، والفئات الثلاث الصغرى من المعانى التى تنتظم تحته .

أما عن المعنى التوقعى فالمقصود به ما يثيره اللفظ فى ذهن المتلقى من توقع أو استباق . وتنتظم تحت هذا المعنى ثلاث فئات صغرى من المعانى كذلك ؛ أولى هذه الفئات هى ما يسميه تشايلد بالاستباق التنسيقى أو النحوى ، أى الاستباق الذى تمليه قواعد اللغة من حيث نظام تتابع الكلمات واختلاف وظائفها فى الجملة ، كأن يرد فى الحديث ذكر اسم على أنه مضاف فيتوقع ذهن المتلقى أن يرد بعد ذلك ذكر المضاف إليه . أو نتلقى عبارة تبدأ باسم شرط فتثار فى الذهن حالة استباق لجواب الشرط . والفئة الثانية هى فئة التوقع السببى ، كأن نتلقى عبارة نلاحظ أن كاتبها قدَّم الخبر وأخَّر المبتدأ فيثار فى ذهننا توقع سبب معين حفز الكاتب إلى ذلك فنذهب إلى أن الضرورة الشعرية هى التى اضطرته إلى التقديم والتأخير ، أو نلاحظ أن الكاتب قدم الفاعل على الفعل فنذهب إلى أنه أراد نوعاً من التأكيد . . . الخ . والفئة الثالثة هى فئة التوقع العملى ، ولا تكاد تصدق هذه الفئة على الألفاظ المفردة ولا على العبارات المحدودة ، ولكن على العمل الأدبى إجمالاً ؛ فمعنى العمل الأدبى لا يكتمل فى أذهاننا إلا إذا توقعنا له أثراً معيناً على المتلقى . لنفرض مثلاً أننا بصدد رواية «عاشق السيدة تشاترلى» للكاتب الإنجليزى د. هـ. لورانس . سوف يختلف معناها فى ذهنى تبعاً لما أتوقعه من تأثير لها على القراء ؛ أن يكون هذا التأثير هو الإثارة الجنسية أساساً ، أو يكون التأثير هو «البرهنة الأدبية» على فلسفة لورانس فى قوة نبع الحياة ولا عقلانيته .

هذه هى مجموعة المفاهيم الأساسية التى يقدمها عالم النفس إيرفين تشايلد ، فى تصنيف المعانى ، وهى غير منبتة الصلة بجهود سابقة قام بها عدد من العلماء ، بعضهم نقاد أو لغويون ، وبعضهم من علماء النفس ، نذكر من بينهم رتشاردز وأوجدن ، وموريس C. Morris وجاكوبسون R. Jakobson

(أ) referential
(ب) expectational
(جـ) conventional
(د) iconic
(هـ) exemplary
(و) syntax
(ز) causal
(ح) pragmatic



الشكل رقم (٢) : يصور تنويع المقاطع الصوتية الصماء فى تكويناتها المختلفة (فى تجربة كيت هفنر) .

وبيكام M. Peckham [٩] . وجدير بالذكر أن تشايلد يقدم هذا التصنيف السداسى لأنواع المعانى لا ليُستخدم فى فهم الأعمال الأدبية فحسب (شعراً ونثراً) بل ليستخدم كذلك فى فهم الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها . وهو يقدم بالفعل نماذج لتوظيف التصنيف فى فهم الأعمال الموسيقية والتصويرية . ويستشف القارىء من كتاباته إمكان الامتداد بهذا التوظيف إلى فنون أخرى كالنحت والرقص والتمثيل ؛ بل إن بعض أنواع المعانى الوارد ذكرها فى التصنيف تبدو - فى سياق نظريته - أكثر صلاحية للتطبيق على الأعمال الموسيقية أو التصويرية . . . الخ . منها على الأعمال الأدبية .

نعود إلى تركيز الانتباه على أفكاره فيما يتعلق بالأدب . يوجه تشايلد اهتماماً خاصاً إلى الشعر ؛ وفى هذا المجال يرى أن العناصر الصوتية إنما يكون إسهامها الرئيسى فى المعنى النحوى للشعر ، (أى فى المعنى الذى يتألف من مجموعة التوقعات التى يثيرها تنظيم أجزاء العمل فى إطار علاقات معينة) . ويستخدم الشعر فى هذا السبيل عدة وسائل ، منها تقسيم النص إلى أبيات ، مما يملى وقفات تختلف أحياناً عن الوقفات التى تمليها المعانى الإشارية أو المرجعية ؛ ومنها كذلك التفعيلة والبحر والقافية والروى . هذه جميعاً تخلق علاقات داخلية ، وبالتالى تثرى المعانى التوقعية (وخاصة المعنى التنسيقى أو النحوى) بما يزيد كثيراً على إمكانات المعانى المرجعية للنص ؛ كما أن جزءاً هاماً من الزيادة يتمثل فى «الصراعات» التى تنشأ أحياناً كثيرة بين التوقعات المتعددة التى تثيرها الأدوات المذكورة على تباينها . وهذه هى الحقيقة نفسها التى يشير إليها بيكام بقوله إنما يستمد الشعر بعضاً من قيمته الوجدانية مما يتخلله من عدوان على بعض التوقعات . ويطلق على هذا العدوان اسم «التيهان النحوى» : Syntactic disorientation .

ويتحدث تشايلد عن إسهام آخر للعناصر الصوتية فى فهمنا الشعر ؛ وذلك بما تقدمه هذه العناصر أحيانا من معانٍ تمثيلية ؛ وهو إسهام أقل شأنا من الإسهام النحوى ، لكنه قائم لاشك فيه ولا يجوز إغفاله . ويقصد بهذا الإسهام أن توحى بعض الأصوات أو التراكيب الصوتية بحالة انفعالية معينة .

ويعتمد تشايلد فى البرهنة على صحة رأيه فى هذا الصدد على بعض الدراسات التجريبية فى علم النفس . من هذا القبيل دراسة مبكرة قامت بها كيت هفنر K. Hevner ونشرتها سنة ١٩٣٧ فى المجلة الأمريكية لعلم النفس بعنوان ، «دراسة تجريبية للقيمة الوجدانية للأصوات فى الشعر» ، استخدمت فيها مقاطع صوتية صماء (أى بلا معنى) ، تكوّن فى تتابعها ونظامها قوالب من شأنها أن تعطى التأثير الصوتى الذى تعطيه أبيات الشعر . وكانت هذه المقاطع متنوعة تنوعا كبيراً لكى تضفى على نتائج البحث مشروعية التعميم . والشكل رقم ٢ يوضح للقارىء الخطة التى اتبعتها الدارسة فى تحقيق هذا التنوع ؛ وهى خطة معروفة لدى المشتغلين بإجراء التجارب فى علم النفس باسم «التصميم العاملى للتجربة» .

وقد عرَّضت هفنر أعداداً كبيرة من الطلاب لهذه المادة الصوتية المنوَّعة ، وسجَّلت استجاباتهم لها ، وقامت بتحليل هذه الاستجابات ، واتضح لها أن هناك اتفاقاً واضحاً بين هذه الاستجابات يشير إلى أن لكل تركيبة من هذه التركيبات تأثيراً معيناً على الأحكام التى تصدر عن المستمع حول «المعنى الوجدانى (التمثيلى)» لهذا النمط الصوتى [١٠] .

وجدير بالذكر فى هذا الموضوع أن كيت هفنر أجرت عدداً من البحوث التجريبية المشابهة، وذلك لاستقصاء جوانب الموضوع، كما أن هناك بحوثاً أخرى تجريبية لدارسين آخرين تؤيد دراستها فيما انتهت إليه.

وجدير بالذكر أيضاً أنه توجد دراسات تجريبية قام بها علماء النفس على عناصر أخرى من مكونات النص الشعرى؛ مثال ذلك ما قام به فيرنر وكابلان Werner & Kaplan فى الستينات المبكرة من دراسة لما أسمياه بالقيمة الفراسية* للكلمات نتيجة للقوالب الصوتية الماثلة فى هذه الكلمات، أو نتيجة للأشكال البصرية التى توحى بها. وما قام به ستاتس Staats فى أواخر الخمسينات، وكوين Cohen حوالى منتصف الستينات، من تجارب على الكيفية التى تتأثر بها أحكامنا التقويمية على بعض الكلمات أو العبارات. وفى مصر قام الدكتور عبدالسلام الشيخ فى سنة ١٩٧١ بدراسة تجريبية تدخل فى هذا المضمار، تناول فيها بعض العوامل النفسية التى تؤثر فى أحكامنا الجمالية على إيقاعات الشعر المختلفة^(١١) وغير هذه الدراسات كثير، عرض لبعضه عالم النفس الإنجليزى ڤالنتاين Valentine فى كتابه عن «الدراسات النفسية التجريبية للجمال» الصادر سنة ١٩٦٢، كما عرض للبعض الآخر إيرڤين تشايلد فى سياق تقديمه لنظريته.

نعود إلى نقطتنا الرئيسية؛ أمامنا هنا عينة من جهود علماء النفس التى يمكن أن يفيد منها دارس النقد الأدبى إفادة مباشرة. هذه العينة تجيب عن سؤال يقع فى الصميم من عملية تقويم العمل الأدبى، فتقدم لنا إطاراً أساسياً لتصنيف المعانى أو الدلالات التى يحملها النص الأدبى. وهذا الإطار يقوم بمهمة مزدوجة: فهو يضفى نظاماً ومعنى على كثير من الدراسات التجريبية المتفرقة التى أجراها عدد من علماء النفس (بعضهم كان يهتم أساساً بالأدب، والبعض الآخر جاء اهتمامه بالأدب اهتماماً عارضاً)، فيصوغها فى نسق علمى له أول وله آخر؛ وهو من ناحية أخرى يقود هذه الثروة العلمية (وقد أصبحت ذات دلالة) فى طريق خدمة النقد الأدبى، فيقدمها لمن أراد الإفادة وتقبل بذل الجهد اللازم، يقدّمها منظّمة فى إطار تصنيف المعانى، أداة لفهم العمل الأدبى والإسهام فى تقويمه.

صحيح أن النسق كله (أعنى إطار المفاهيم الأساسية وما يدعّم بعض دعاواه من نتائج التجارب السيكولوجية القائمة فى تراث علم النفس) لا يزال ينقصه الكثير من الجهود الخلاقة حتى يقوى على إجابة المطالب الجوهرية للنقاد؛ لكن الفضيلة الأولى له، فيما يبدو لنا، أنه يمثل خطوة مهمة على الطريق الصحيح، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن النضج المنشود لأمثال هذه المحاولات لا يتوفر إلا من خلال استمرار الجهود فى سبيل تنميتها، على أن يشارك فى هذه الجهود كل من الطرفين المعنيين، النقاد وعلماء النفس: النقاد يحاولون أن يوظّفوا النسق فى أداء بعض جوانب مهمتهم، وبذلك يمتحنون ملاءمته للعمل الذى يتصدى له، ويقدّرون مستوى كفاءته فى أداء هذا العمل، ويكتشفون من خلال ذلك أوجه النقص التى تعتوره؛ وعلماء النفس يواصلون السير فيما بدأوه، ويحاولون بأساليبهم البحثية المتخصصة أن يتصدوا للإجابة عن علامات الاستفهام التى يثيرها النقد.

* physiognomic value.

موضوعات سيكولوجية تصلح لإفادة النقاد بصورة غير مباشرة:

إذا كانت الموضوعات التى درسها علماء النفس ويتوفر فيها شرط الإفادة المباشرة لميدان النقد الأدبى موضوعات متعددة، كما وضعناها فى بداية القسم السابق من هذا المقال، فإن الموضوعات التى تمت دراستها سيكولوجيا ويمكن الإفادة منها فى ميدان النقد بصورة غير مباشرة موضوعات أكثر كما وأعقد تركيباً من سابقتها. وهى فى رأينا تتفاوت قرباً أو بعداً من الإيحاء بالفائدة للنقاد. من هذه الموضوعات ما تمت دراسته من نقاط تنتمى إلى فنون أخرى كا لفنون التشكيلية، والموسيقى؛ ومنها بعد ذلك موضوعات أخرى لا تستمد كيانها من الفنون أصلا، بل تقوم كجوانب هامة فى سلوك البشر؛ ولذلك قام علماء النفس بدراستها كجزء من الظاهرة السلوكية، غير أنها تحمل فى طياتها ما يمكن الامتداد به إلى فهم عملية التلقى للأعمال الفنية، بما فى ذلك الأعمال الأدبية. من هذا القبيل موضوع «الإطار المرجعى»(*) المسئول عن تنظيم عمليات الإدراك لدينا، وموضوع سيكولوجية الإبداع. وسوف نعرض فى هذا القسم لهذه الموضوعات بشىء من الإيجاز، بحيث يتجه اهتمامنا أساساً إلى توضيح الطريق إلى كيفية إفادة النقد الأدبى من هذه الدراسات.

ميدان تذوق الفن التشكيلى:

ميدان تذوق الفن التشكيلى، وخاصة فن التصوير، من الميادين التى فازت بنصيب كبير من جهود علماء النفس، وفازت بذلك فى وقت مبكر نسبياً إذا قورن بغيره من ميادين الفنون الأخرى. فحوالى منتصف القرن الماضى بدأ جوستاف تيودور فخنر G. T. Fechner أحد مؤسسى علم النفس (بمعنى العلم التجريبى)(**) سلسلة تجاربه المشهورة حول بعض العوامل الموضوعية التى تسهم فى تحديد أحكامنا الجمالية على الأشكال

(*) Frame of reference.

يسود فى بعض الدوائر ترجمة هذا المصطلح «بالإطار المرجعى»، ولا بأس بهذه الترجمة فى بعض مواضع البحوث السيكولوجية. لكن فى مواضع أخرى نجد أن الترجمة ب «إطار الدلالة» تكون أقرب إلى نقل المعنى المراد فى البحث السيكولوجى، لذلك سوف نتيح لأنفسنا أن نتردد بين الترجمتين حسب مقتضى الحال.

(**) قد كان حتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر مجرد درس من دروس الفلسفة بمعناها التقليدى.

الهندسية البسيطة . ولا تزال الفكرة الأساسية التي قامت وراء دراسات فخنر توحي إلى عدد من العلماء المعاصرين ببحوث تتسق مع المنطق نفسه[12] [13] . فقد قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع الأستاذ هانز أيزنك - من جامعة لندن - ببحث المؤثرات الحضارية التي يمكن أن تتسرب إلى الأحكام الجمالية التي تصدر على الأشكال البسيطة . ونشرت هذه الدراسة في السبعينات من هذا القرن[14] [15] . كما قام سپرنجبت Springbett ببحث موضوع أعقد قليلا ؛ وهو ما عساه يثار من أحكام لدى المشاهدين على القيمة الوجدانية (أي المعنى التشكيلي إذا استخدمنا مصطلح إيرڤين تشايلد) لعدد من لوحات الفن التجريدي . وتشير نتائج هذه الدراسة إلى درجة جوهرية من الاتفاق بين استجابات المتطوعين ، مما يعطى الانطباع بأن القيم اللونية والشكلية التي تتضمنها اللوحة الفنية تثير لدى المشاهد استجابة وجدانية لها قدر من العمومية يعبر حدود الفروق بين الأفراد . وهذه النتيجة نفسها وصل إليها إيرڤين تشايلد كما وصل إليها عدد آخر من الباحثين . وفي وقت مبكر من هذا القرن (عام ١٩٢٤) قام بوفنبرجر وباروز Poffenberger & Barrows بدراسة أثبتا فيها أن الخطوط المستقيمة والمنكسرة والمنحنية توحى بمعان وجدانية لها درجة عالية من العمومية بين الأفراد ؛ فقد اتفقت إجابات ٨٩٪ من المتطوعين على أن الخط المنكسر يوحى بما يشبه مشاعر الغضب والعنف ؛ كما اتفقت إجابات ٨٦٪ من هؤلاء المتطوعين على أن الخط المنحنى يوحى بمشاعر أقرب إلى الأسى . وهى نتائج طريفة في ذاتها وفيما توحى به . ولكن أطرف منها ما انتهى إليه شيرر وليونز Scheerer & Lyons سنة ١٩٥٧ من أن أفراداً متطوعين أمكن أن يتحركوا في عكس الاتجاه ، فكان الباحث يقدم لهم الحالة الوجدانية بالاسم ، وكانوا يرسمون بالخط ما توحى به هذه الحالة . وقد أيد بيترز وميريفيلد Peters & Merrifield هذه النتائج بتجارب أخرى أجرياها سنة ١٩٥٨ . والشائق أيضا في هذه النتائج أنها صدرت عن أفراد يتفاوتون تفاوتاً شديداً في ثقافتهم وفي دربتهم الفنية ، مما يوحى بأن هذه النتائج لا علاقة لها بالثقافة الفنية المتخصصة ، لكنها تكشف عن بعض الأسس الفطرية (أو الشائعة بين أبناء حضارة معينة على أقل تقدير) العميقة للأحكام الجمالية . كذلك أجريت تجارب سيكولوجية تتبع المنطق نفسه على عناصر لونية بسيطة (أي دون أن تكون جزءا من تركيبة فنية في شكل لوحة) ، أجراها وكسنر Wexner سنة ١٩٥٤ وموراى وديبلر Murray & Deabler سنة ١٩٥٧ ، وانتهت إلى نتائج متسقة في خطوطها العامة مع النتائج السابقة ؛ فالألوان كعناصر متفرقة توحى بحالات وجدانية مختلفة ، وهذه الحالات تصدق على أعداد كبيرة من البشر ، بغض النظر عما بينهم من فروق في الثقافة أو التدريب على التعرض للفنون[16] .

وتثير هذه الدراسات وأمثالها تعليقين بمناسبة السياق الراهن : أولهما أنها قد تبدو قليلة الفائدة وربما تافهة بالنسبة للمشتغلين بالنقد الفنى عموماً ؛ لأن علماء النفس هنا انساقوا مع النزعة التحليلية التي يحبذها العلماء أحيانا كثيرة (في فروع العلم المختلفة) فتوقفوا عند موضوعات لا يتوقف عندها النقاد عادة ، إنما يسترعى اهتمام النقاد أعمال فنية شديدة التركيب ، وفي سياق هذه الأعمال يتعرضون لجزئياتها ؛ وهذا صحيح ، ونحن مقتنعون به في حدود أنه لا يغنى عن الحاجة إلى دراسات تتناول الظاهرة الأشد تركيباً وهى ظاهرة تذوق العمل الفنى متكاملاً . ولكن ما لا يجوز الاتجاه إليه هو رفضها كلية بدعوى أنها فاقدة القيمة ؛ فقد يكون في هذا الاتجاه قدر من الشطط يُفقد دارسى التذوق الفنى كثيراً من صلابة الأرض التي يلزمهم الوقوف عليها ليقيموا شروحاً ونظريات لها قدر معقول من متانة البنيان . هذا هو التعليق الأول . أما التعليق الثانى فيمس الحاجة إلى بيان كيفية الإفادة من هذه البحوث بما يعود على النقد الأدبى بوجه خاص بمزيد من الإثراء . ولعل القارىء يلاحظ هنا وجه الشبه بين هذه التجارب وبين تجارب كيت هفنر التي تناولت فيها عنصر الصوت (دون المعنى) من بين عناصر اللغة ، وتجارب فيرنر وكابلان على الخصائص الفراسية لكلمات مفردة . فالتناظر واضح بين المجموعتين من التجارب ، اللتين أجراهما علماء النفس على عناصر بسيطة معزولة عن السياق ، واللتين انتهى فيهما الباحثون إلى نتائج تلتقى فيما بينها حول حقيقة عامة ، مؤداها : أن هذه الجزئيات (المقطع الصوتى في اللغة التي هى مادة الأدب ، واللون المفرد الذى هو جزء من مادة الفن التشكيلى) توحى بمعان (تمثيلية) ، أو حالات وجدانية على درجة جوهرية من العمومية بين أفراد البشر . هذا التأييد الذى تلقاه نتائج تجارب المقاطع الصوتية مما انتهت إليه تجارب الألوان والأشكال يمثل في نظرنا فائدة كبرى بالنسبة للنقاد الأدبيين ؛ لأنه يقدم لهم آفاقاً واسعة لمدى صدق بعض الحقائق التي يعرفونها في ميدان اللغة ، بحيث يقتربون من استشراف ما يمس الطبيعة البشرية بوجه عام . ثم إن هذه التجارب على استقبال الألوان والأشكال يحتمل أن توحى لأصحاب الخيال المتوقد بأفكار وفروض تمس بعض عناصر اللغة ، وربما كان ميدان الخصائص الفراسية للكلمات (مكتوبة ومنطوقة) من أكثر الميادين قابلية لهذا التخصيب . (وفي هذه الحالة يمكن إنعاش الذاكرة بإعادة النظر فيما توصل إليه فيرنر وكابلان في الإيحاءات التي تمهد بها هذه الروافد جميعاً) .

ومع ذلك فقد أجرى علماء النفس دراسات منضبطة على الأعمال الفنية التشكيلية في صورتها المركبة . ومن أهم هذه الدراسات وأمتعها ما قام به رودلف أرنهايم R. Arnheim ؛ فقد نشر سنة ١٩٥٤ كتاباً بعنوان «الفن والإدراك البصرى : دراسة في سيكولوجية العين المبدعة» . وبعد عشرين عاماً ، أي في سنة ١٩٧٤ نشر طبعة ثانية للكتاب تحتوى على إضافات وتعديلات كثيرة ؛ مما يوضح مدى اهتمام الباحث بالموضوع وحرصه على مواصلة النظر فيما قدمه من معالجات للأسئلة المثارة فيه ، وعلى

إنضاج هذه المعالجات وإثرائها بما هو جديد فى البحث النفسى(١٧) . وينصبُّ الكتاب،كما هو واضح من عنوانه ، على بيان كيفية تذوقنا الفنون التشكيلية ، وخاصة الرسم والتصوير ، مستعيناً على ذلك بالرجوع المكثف إلى مكتشفات علم النفس الحديث فى دراسات الإدراك البصرى . والفكرة الأساسية التى يستشفها القارىء منذ بداية الكتاب حتى نهايته تعتبر فكرة محورية فى بحوث الإدراك الحديثة ؛ وخلاصتها أن الإدراك البصرى عملية إيجابية ، بمعنى أنه لا يحسمها مجرد وقوع صورة المرئيات على شبكية العين (ولو أن هذا الشرط هو الحد الأدنى لقيامها) ، ولكن تحسمها بعد ذلك (أى تحدّد الناتج ودلالته) عدة عوامل أخرى يشار إليها فى مجموعها باسم العوامل التنظيمية ؛ وهى عوامل لا يمكن وصفها فلسفياً بأنها عوامل ذاتية بحتة ، ولا موضوعية خالصة ، لكن يمكن أن توصف بأنها عوامل ديالكتية تقوم على تفاعل لا ينقطع بين جهاز الإدراك لدينا وبين موضوعات الإدراك المحيطة بنا . (ولهذا السبب يضع المؤلف عنواناً فرعياً : «دراسة فى سيكولوجية العين المبدعة» ؛ فالعين تخلق ، إلى حد ما ، ما تستقبله) . هذه هى الفكرة المحورية التى تتخلل الكتاب بكامله ، وفى إطارها يتناول الباحث جميع الموضوعات التى تفرض نفسها فيما يتعلق بالرسم والتصوير ؛ وهى موضوعات التوازن ، والهيئة أو الشكل ، والقالب ، والمكان ، والضوء ، واللون ، والحركة والتعبير . ولكى يدرك القارىء ما يعنى أرنهايم بإيجابية عملية الإدراك يكفى أن ننظر فى بعض النقاط التى يعالجها فى الفصل الثانى من كتابه ، وهو الفصل الخاص «بالشكل» . فالفقرة الأولى يقدمها بعنوان فرعى هو : «الإبصار كاستكشاف إيجابى» ، والفقرة الثانية يقدمها بعنوان : «إدراك ما هو جوهرى» ، والفقرة الثالثة بعنوان «المفاهيم الإدراكية» . . . الخ . والمتأمل فى هذه العناوين يستطيع أن يعود فيفهم بوضوح وبعمق كيف يكون الإدراك عملية إيجابية . فإدركنا لأشكال الأشياء المحيطة بنا ينطوى على عدد من العمليات الصغرى التى نقوم بها بهدف التجُول البصرى حول محيط الشىء scanning وبعض تفصيلاته ، وفى أثناء هذا التجوال نلتقط ما هو جوهرى فى الشكل ، أى أننا ننتخب جزءاً من الكل ونركّز عليه انتباهنا .

ولا يلبث هذا الجزء أن يقوم بدور المحور الرئيسى الذى تنتظم حوله بقية عناصر الشكل ؛ فالحَوَل فى عينى فلان قد يستأثر بانتباهنا ونحن ندرك شكل وجهه لأول مرة ، واستطالة أنف فلان بحيث يهبط طرفها بزاوية حادة نحو الفم قد تكون هى السمة الشكلية المحورية ، وقد تكون حدة خطوط الفك الأسفل هى التى تشد الانتباه . . . الخ . فنحن إذَنْ ندرك الشكل - أى شكل - إدراكاً يعطى أوزانا مختلفة لأجزائه المختلفة ، ما هو جوهرى وما هو غير جوهرى ، بل قد لاندرك أجزاء بعينها فكأن صورتها لم تقع على شبكية العين لدينا . والمهم أن إدركنا للأشكال المحيطة لا يمضى بالحياد «غير المكترث» الذى تمضى به آلة التصوير فى استقبالها للأشكال نفسها .

فى هذه الفقرات وما يليها يقدم الكاتب نتائج الدراسات التجريبية الحديثة التى تخص هذه النقطة أو تلك ، ويتقدم بالقارىء بخطى وئيدة من شرح كيف ينطبق هذا على إدركنا الأشكال البسيطة إلى كيف يمكن الإفادة منه فى إدركنا الأشكال الفنية المركبة . ويتعرض حينئذ للحديث التفصيلى عن أعمال فنية بأعيانها ، مثل : لوحة «العم دومينيك» من أعمال سيزان Cézanne ، ولوحة « الطرد من المعبد » من أعمال إلجريكو El Greco ، ولوحة «المرأة الجالسة» من أعمال بيكاسو .

والخلاصة أن دراسة أرنهايم للأسس النفسية لتذوق الفنون التشكيلية تقدم للقارىء نموذجاً يمكن الانتقال به إلى ميدان التلقى والنقد الأدبى ، وذلك عن طريق توسم بعض مواطن التشابه (فى البناء وفى مستويات الدلالات المختلفة) بين العمل التشكيلى والعمل الأدبى ، واعتبارها مواطن صالحة لأن نستخدم بالنسبة لها نوعاً من القياس المنطقى ، على أساسه نحاول الامتداد إليها بالتحليلات والنتائج التى خرج بها أرنهايم . والراجح أن هذا الجهد من جانب النقاد سوف يكون مجزياً بالنسبة لميدانهم ؛ لأن الفنون بأجناسها المختلفة يجمع بينها منطق متسق خاص بها . ومن المحقق أن جهدهم هذا سوف يسفر من حين لآخر عن أسئلة تثار فلا تجد الإجابة حاضرة ، مما سوف يستثير العقول إلى مزيد من البحث والتنقيب ، وستكون هذه العقول عقول علماء النفس غالباً ، مما يجعل الفائدة متبادلة بين الفريقين : النقاد والسيكولوجيين .

ميدان الإبداع :

من الميادين التى استأثرت كذلك بجهود علماء النفس المحدثين ميدان الإبداع فى الفنون (وفى العلوم وفى الصناعة) ؛ وهو ميدان ينطوى على جوانب متعددة تتفاوت قرباً وبعداً من ميدان التلقى الأدبى ؛ وبالتالى تتفاوت البحوث التى تناولتها قرباً وبعداً من هدفنا ، وهو بيان الفائدة التى تعود على النقد الأدبى من النظر فى هذه المباحث والاستئناس بما ورد فيها من نتائج وأساليب بحثية .

لا جدال فى أن البحث فى الكيفية التى أبدع بها الشاعر أو القاص أو الروائى عمله الأدبى يضيف بُعداً هاماً إلى معنى هذا العمل الأدبى كما ندركه . وقد أفاض الكثيرون من علماء النفس فى الحديث حول هذا المعنى بهذه الصورة الإجمالية (ولكن قلَّما كانوا يتحدثون تفصيلاً) . ولذلك نغض الطرف عن هذا المستوى ، وننتقل بالحديث إلى مستوى آخر ، حيث يبرز أمامنا السؤال التالى : فى حدود ما أسفرت عنه البحوث الحديثة فى سيكولوجية الإبداع ، ما هى مواضع الالتقاء بين عمليتى الإبداع والتلقى ؟ هذا ، فى رأينا ، هو السؤال الذى يفرض

نفسه فى هذا السياق ، والذى يجب مواجهته دون مراوغة . وتقع المسئولية الأولى فى الإجابة عنه على عاتق الباحثين فى سيكولوجية الإبداع ؛ لأنهم أدرى من غيرهم بالحقائق والنتائج التفصيلية المتناثرة فى بحوثهم ، وبالتالى فهم أقدر من غيرهم على تسليط الأضواء عليها والإرشاد إلى استقراء بعض دلالاتها ؛ على أن يكمل غيرهم الطريق ممن تهمه هذه الرسالة ، أو على الأقل يدخل طرفا فى الحوار بعد ذلك .

الإجابة المباشرة عن السؤال المثار تتلخص فى أن هناك عدة مواضع للالتقاء بين الإبداع والتلقى (كعمليتين سيكولوجيتين) تأتى فى مقدمتها ثلاثة ، هى :

أولا : العائد* كشرط محدَّد لاستمرار الجانب الإنتاجى فى العملية الإبداعية ، وتحديد اتجاهه القريب .

ثانيا : الإطار المرجعى ، وهو الإطار المنظِّم لفعل الإبداع على المدى البعيد نسبياً .

ثالثا : الوثبة ، باعتبارها الوحدة الحقيقية (من حيث الواقع السيكولوجى) لفعل الإبداع وللناتج الفنى .

وفيما يلى حديث موجز عن كل هذه النقاط ، انطلاقاً من بحوث الإبداع ، وانتهاء ببيان دلالتها بالنسبة لمجال التذوق والنقد .

العائد : فى الدراسة التى أجريناها للكشف عن «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة» تحدثنا عن مراحل متعددة تمر بها عملية الإبداع ، منها مرحلة تنهمر فيها المعانى والصور على الشاعر بحيث تصبح شكواه الرئيسية وهو يصف هذه المرحلة أنه بالكاد يلاحق هذا السيل تسجيلاً . ثم تأتى مرحلة أخرى تكاد تستعصى عليه فيها منابع هذا الفيض ؛ وفى هذه الحالة يتخذ موقف المتلقى بالنسبة إلى نتاج فعله ، فيعيد قراءة ما كتب (أو يعيد التغنى به كما يفعل بعض الشعراء) ، ويظل يتخذ هذا الموقف مكرراً القراءة تلو القراءة ، وإذا به لا يستعيد الجزئيات فحسب ، ولكن يستعيد «الجزئيات فى سياقها» ، وعندئذ يعود سيال الإنتاج إلى نشاطه ثانية ، ثم إذا به يتوقف بعد دوام قد يطول أو يقصر ، وينتقل الشاعر مرة ثانية من دور المنتج إلى دور المتلقى ، وهكذا . هنا يجد القارىء مثالاً حياً لموضوع العائد كما يهمنا فى هذا السياق . فالشاعر أثناء ممارسته لفعل الإبداع يتردد بين نوعين من النشاط السيكولوجى : أحدهما نشاط إنتاجى ، وثانيهما نشاط استقبالى ، حيث يتوقف عن الإنتاج ويستقبل هذه المعانى والصور والإيقاعات التى أنتجها منذ قليل . ويطلق الباحثون على هذه المعانى والصور والإيقاعات حال استقبالها هكذا مصطلح «العائد» . ونلاحظ أن الشاعر يمضى فى استقباله لهذا العائد فى طريق له اتجاه أساسى محدَّد ، هو التوسيع التدريجى لحدود العائد ، فهو يستقبل الأجزاء الأخيرة مما أنتج فى اللحظات الأخيرة ، ثم يعود إلى استقبالها ومعها أجزاء أخرى مما أنتج فى لحظات سابقة عليها قليلاً ، ثم يعود إلى استقبالها ومعها أجزاء زائدة على هذه الأجزاء الأخرى مما أنتج فى اللحظات المبكرة نسبياً . . . الخ ، وبعد كل جولة من جولات التلقى هذه يحاول أن يعود إلى القيام بدور المنتج ، لكنه يخفق غالباً ، فيظل يقوم بجولات التلقى على نحو ما أسلفنا ، وفجأة ينتقل إلى دور المنتج (أو يعود إليه دور المنتج) من جديد .

* Feedback

هذا هو موضوع العائد (وهو ما نطلق عليه أحياناً اسم المردود)(*) كما يبدو من خلال الدراسة النفسية لعملية الإبداع فى الشعر . وجدير بالذكر أن هذا الموضوع له تجليات أخرى تتعدى حدود الدراسة النفسية الخالصة ؛ فالأصداء الاجتماعية للعمل الشعرى عندما يستقبلها الشاعر وتفعل مفعولها فى توجيه أعماله التالية ، سواء أكان هذا المفعول كبير الحجم أم صغيره ، تعتبر مظهراً آخر من مظاهر «العائد» ، ويصبح التركيز على دراستها موضوعاً لعلم النفس الاجتماعى . وجدير بالذكر أيضا أن «العائد» ، على هذا النحو الذى وصفناه ، ليس وقفاً على الإبداع فى الشعر ، بل هو موضوع يكشف عن نفسه من خلال الدراسة العلمية للإبداع فى أى فن من الفنون . وأكثر من ذلك أنه يفرض نفسه على الدراسة العلمية للإبداع فى أى مجال من مجالات الفكر البشرى .

النقطة المهمة التى لا يجوز لنا أن نغفلها فى خضم هذه الرؤية الواسعة الأفق أن موضوع «العائد» هذا يمثل منطقة تداخل بين مجالى دراسات الإبداع ودراسات التذوق ، فالنقد . ففى هذه المنطقة نحن أمام عملية «الاستقبال» للعمل الفنى (أو الأدبى بوجه خاص) . صحيح أن المستقبل أو المتلقى فى أحد الحالين هو الفنان (أو الأديب) نفسه ، وفى الحال الثانى هو شخص آخر ؛ لكن يخيل إلينا أن محاولة النقاد الإفادة من الدراسات القائمة فى هذا الميدان لا تزال لها ما يبررها ، ولا تزال واعدة . فقد يقال إن الدراسة المتأنية لما يثيره «العائد» لدى الشاعر أو الأديب (صاحب العمل نفسه) تكسبنا عادات ذهنية معينة من شأنها أن تقترب بنا (نحن المتلقين والنقاد منا بوجه خاص) مما يشبه أن يكون «استقبالاً معيارياً» للعمل الأدبى ؛ وهو ما يمكن أن يسهم (فى المستقبل) فى إقرار أسس موضوعية للنقد .

ومرة أخرى نشير فى هذا الصدد إلى رودلف أرنهايم الذى سبق أن تحدثنا عنه من خلال كتابه فى «الفن والإدراك البصرى» ؛ فقد نشر هذا الباحث دراسة أخرى بعنوان «لوحة الجيرنيكا لبيكاسو» ، نُشرت هذه الدراسة فى سنة ١٩٦٢[١٨] ، وكان

(*) وقد شاع بين زملاء التخصص استخدام ترجمة أخرى للمصطلح الإنجليزى هى «التغذية الرجعية» ، واعتراضنا عليها أنها ترجمة حرفية ، هذا بالإضافة إلى أنها تستخدم لفظين بدلاً من لفظ واحد .

الهدف منها متابعة نشوء لوحة فنيه ، أى دراسة عملية الإبداع فى فن التصوير ، وذلك من خلال الاسكتشات المتتالية التى رسمها الفنان منذ اللحظات المبكرة للعملية حتى بلوغه اللوحة التى نعرفها فى صورتها المكتملة . وهى على هذا النحو ، دراسة موثقة بالغة الأهمية ، يندر أن نجد لها مثيلاً فى دراسات الإبداع فى فن التصوير . إلا أن الجانب الذى يهمنا فيها الآن ، هو موضوع «العائد» . فكل خطوة ، أى كل «اسكتش» أنجزه المصور ، لا يلبث أن يقف أمامه فيتحول فى ذات اللحظة إلى «عائد» يستقبله المصور فتتشكل من التفاعل بينهما الخطوة التالية التى لا تلبث أن تتبلور فى «اسكتش» جديد . وبالنسبة لدارس عملية الإبداع تصبح هذه الاسكتشات (فى تسلسلها الزمنى الصحيح) أقرب النوافذ التى نستطيع أن نشهد منها مسيرة عملية الإبداع . وبالنسبة للمهتم بعملية التذوق تصبح الاسكتشات دروساً فى كيف يستجيب ذهن الفنان لكل «اسكتش» سابق ، مع توثيق الاستجابة باسكتش لاحق . ويتوالى ظهور هذه الاسكتشات المختلفة فى إطار انشغال الفنان باسكتش أساسى موجّه ، ربما وضع خطوطه العريضة فى البداية . ولما كان هذا الاسكتش الأساسى الموجّه شديد الشبه (فى خطته العامة) بما انتهت إليه اللوحة فى نهاية المطاف ، فقد أصبح الدرس الرئيسى الذى يمكن أن يفيد منه المهتم بالتذوق والنقد هو كيف يجعل من عملية التلقى عملية لإعادة خلق العمل الفنى (على المستوى التصورى) ، فيقترب بذلك من العمل الفنى كحقيقة تنبض بدفقات الحياة .

للناقد الأدبى همومه النوعية ، لاشك فى ذلك ؛ لكن موضوع «العائد» كمفتاح لفهم نموذج معين من نماذج التلقى للعمل الفنى عموماً (وهو النموذج الذى يتحقق عند الفنان) لايمكن التقليل من أهميته ؛ والراجح أنه إذا لقى العناية اللائقة من المشتغلين بالدراسات النقدية فسيكتسب الأبعاد النوعية التى تجعله لصيقاً بالنقد الأدبى . ويقضى هذا الاتجاه أن تلقى مسودات الأعمال الأدبية عناية خاصة باعتبارها وثائق «العائد» لدى الشعراء والكتاب .

الإطار المرجعى : موضوع الإطار المرجعى من الموضوعات التى بدأت تظهر فى كتابات علماء النفس فى خلال الثلاثينات من هذا القرن ، ثم ازداد الاهتمام بها بشكل ملحوظ فى خلال الأربعينات والخمسينات . وقد ظل الاهتمام بهذا المصطلح منذ ظهوره يتردد داخل دائرتين من دوائر التخصص هما دائرة بحوث الإدراك (وخاصة الإدراك البصرى) ، ودائرة بحوث علم النفس الاجتماعى . ويدرك علماء النفس المحدثون أن المصطلح ينطوى على إمكانيات تجعله صالحاً للاستعمال فيما هو أشمل من المجالين المذكورين ، والمستقبل كفيل بذلك . وتتجلى هذه الحقيقة (أى استخدام المصطلح فى مجال الإدراك على وجه التحديد أحياناً ، والامتداد به إلى مجالات أوسع أحياناً أخرى) فى التعريفات التى نجدها للمصطلح ؛ فعند إيرڤين روك Irvin Rock[19] يظهر التعريف المرتبط ببحوث الإدراك على النحو الآتى : فى مواقف كثيرة نلاحظ أن شيئا ما فى مجال الإدراك يقوم بدور الإطار المرجعى بالنسبة لأشياء أخرى . فى هذه الحالة نجد أن هذا الذى يقوم بدور الإطار (فى مجال الإدراك البصرى مثلا) يكون عادة أكبر من الشئ الآخر الذى يكتسب معناه من هذا الإطار أو محيطا به . وفى مثل هذه الحالات يكون تقديرنا للشيء منسوباً إلى الإطار وليس العكس . يصدق ذلك على جميع الخواص الإدراكية (البصرية) للشيء ، كالحجم ، والحركة ، والنصوع ، وزاوية الميل . . الخ . (ص ٥٦٤) . وعند كرتش وكرتشفيلد Krech& Crutchfield[20] نجد التعريف العام على النحو التالى : يستخدم مصطلح الإطار المرجعى للإشارة إلى مجموعة العوامل المترابطة وظيفيا ، التى تنشط فى اللحظة فتحدد الخصائص المميزة لظاهرة سيكولوجية بعينها ، سواء أكانت هذه الظاهرة إدراكا ، أم حكما ، أم وجدانا . (ص ١٠١) . وفى صياغة أكثر تعميما (وأقرب إلى الصيغ الرياضية) يمكن تعريف الإطار بأنه النسق الإحداثى coordinate system المنظم لمجال الظاهرة السيكولوجية . وبغض النظر عن الحسم فيما يتعلق بأىّ من هذه التعريفات يمكن أن يكون أقرب إلى محور اهتمامنا فى هذا المقال فإنها جميعاً (أى هذه التعريفات) تستند إلى قدر كبير من الجهود النظرية والتجريبية الممتازة التى يزخر بها تراث علم النفس الحديث .

والسؤال المهم الآن ، هو : أين يلتقى هذا الموضوع مع بؤرة اهتمامنا (دراسات تقويم العمل الأدبى) ؟ الجواب عن ذلك أن الالتقاء يتم فى موضعين اثنين : أحدهما يتناول الإطار المرجعى الذى يتدخل فى تشكيل العمل الأدبى بالصورة التى يظهر بها ، والثانى يكشف عن الإطار المرجعى للحكم (حكم التقويم) الذى يصدره المتلقى أو الناقد (بكل ما فى هذا الحكم من جوانب صريحة وجوانب ضمنية) .

أما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى الكاتب أو الشاعر تسهم فى تشكيل عمله الأدبى بالصورة التى هو عليها فمن الجلى أن معرفة الناقد بهذا الإطار شرط لابد منه لكى يستطيع هذا الناقد أن يتعامل مع جميع العناصر التى ينطوى عليها النص على جميع المستويات . ويمكن للقارىء أن يستعيد بذاكرته فى هذا الموضع خريطة المعانى التى أوردناها عن إيرڤين تشايلد فى صدر هذا المقال ، وسيتبين عندئذ أن بعض المعانى الإشارية (كالمعنى التمثيلى) والتوقعية (كالمعنى التناسقى أو النحوى) تحتاج من الناقد لكى يكشف عن حقيقتها ، إلى معرفة تفصيلية بهذا الإطار . وجدير بالذكر فى هذا الصدد أن مفهوم «الإطار المرجعى» كمفهوم يستخدم فى علم النفس الحديث لا يساوى بالضبط المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسميه بالخلفية الثقافية للشاعر أو للأديب . وبالتالى يحسن بالقارىء ألا يتورط فى هذا التبسيط

الذى ينطوى على خطأ منهجى فى فهم طبيعة العلاقة بين المفاهيم العلمية وبين جسم العلم الذى يضمها (وهو الجسم الذى يتكون من نسيج نظرى تمتد بعض خيوطه فى تراث من التجارب والمشاهدات المضبوطة). والأفضل من ذلك أن يهتم القارىء بمعرفة المزيد عن هذا المفهوم كما تحدده وتعالجه البحوث النفسية الحديثة. فهو وظيفة نفسية تستند فى نشوئها واستقرارها لدى الفرد على نوع الخبرات التى تمر بالفرد ومقدارها، لكنه ليس مجموع هذه الخبرات، بل إن مهمته هى تنظيم هذه الخبرات وإحداث تعديلات فى معناها وفى الأثر الذى تتركه فى نفس الفرد بحيث يستحدث بينها قدراً من الاتساق. وللإطار خصائص شكلية، منها أنه يتميز بتوفر درجة معينة من المرونة أو التصلب، تظهر فى توفر درجة متوسطة أو درجة عالية من الاتساق بين الأحداث أو العناصر التى تنتظم بداخله. وهو يمارس وظيفته بالنسبة لحامله على مستوى دينامى أساساً وليس معرفياً؛ أى أن التأثير أو التوجيه الذى يمارسه على الأديب حال إبداعه لا يكون هو ذاته محل تنبه أو تفكير. «ويمكن للقارىء أن يتصوره على نحو ما نتصور مجال القوى المغنطيسية فى الطبيعة غير الحية؛ فكما أن هذا المجال لا يدع ذرة من برادة الحديد تعرض له دون أن يثبتها فى اتجاه معين تحدده خطوط القوى، كذلك (الإطار المرجعى) له مثل هذا السلطان على ... أفكارنا، لا يدع ... بادرة ذهنية دون أن يعطيها معنى معيناً داخل بنائه»[٢١]. هذه الخصائص جميعاً تجعل مفهوم «الإطار» كما يُستخدم فى العلوم النفسية أبعد من أن نساوى بينه وبين ما يشار إليه فى أحاديثنا اليومية بكلمة الخلفية الثقافية.

وأما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى المتلقى أو الناقد فلا يجوز أن نغفل عن أن له تأثيراً مزدوجاً؛ فهو من ناحية يشكّل فعل التلقى. ولعل القارىء يذكر فى هذا الموضع ما أوردناه فى موضع سابق عن بحوث رودلف أرنهايم فى تذوق الأعمال الفنية التشكيلية، والانطباع العام الذى تؤكده هذه البحوث هو أن هذا الذى نسميه استقبالاً هو أبعد ما يكون عن مجرد التعرض السلبى لما ينصبّ على حواسنا؛ إنما هو نشاط إيجابى يتم فى شكل انتقاء لبعض ما يقع على حواسنا دون البعض الآخر، وعلى محاولة لتنظيم هذا الذى تنتقيه فى بناء، نُعامل بعض أجزائه على أنها أساسية أو محورية والبعض الآخر على أنها تابعة أو فرعية. هذا الكلام نفسه يصدق على استقبالنا للأعمال الأدبية (وربما بصورة أوضح مما هو الحال مع الأعمال التشكيلية). هذا الفعل الإيجابى المعقد ينظمه الإطار المرجعى لدى المتلقى. وكذلك ينظم فعل الحكم النقدى الذى هو محاولة للارتفاع بفعل التلقى إلى مستوى شعورى (صريح) وتنظيمى أعلى. وجدير بالذكر هنا أن الاهتمام بمعرفة الإطار المرجعى لدى الناقد من شأنه أن يلقى بعض الضوء على نسبية الأحكام النقدية؛ كما أن هذه المعرفة إذا أحسن الناقد نفسه التعامل معها من شأنها أن تحرره من وطأة الغموض الذى قد يكتنف العوامل المؤثرة فى أحكامه، وبالتالى تتيح له أن يتوصل إلى أحكامه بدرجة معقولة من الحرية والموضوعية.

الوثبة: نعود مرة أخرى إلى النتائج التى أمكن الوصول إليها من دراسة العمليات النفسية فى إبداع الشعر. فقد كشفت هذه الدراسات (نتيجة نوع من التحليل المقارن لمسودات الأعمال الشعرية) عن أن الوحدة الأولية للقصيدة هى «الوثبة» leap or spurt؛ وهذا بناء مغاير للوحدة الفنية المعتادة التى هى البيت. والوثبة مجموعة من الأبيات تمليها دفقة واحدة من دفقات النشاط الفكرى الإنتاجى، وبالتالى فإن التفكير الإبداعى فى الشعر يتقدم فى خطوات تتخذ شكل وثبات، أى أن فكر الشاعر لا يتقدم من بيت إلى بيت ولكن من وثبة إلى وثبة، وليس للوثبة طول ثابت؛ فقد تكون ثلاثة أبيات، وقد تكون سبعة أو أكثر أو أقل. وقد أشار أرنهايم فى دراسته للوحة الجيرنيكا إلى أن الفكر الإنتاجى للمصور يتقدم كذلك فى خطوات تتخذ شكل وثبات. وبالتالى يبدو أننا نستطيع أن نتعامل هنا مع حقيقة نفسية تصدق على الإنتاج الفنى أياً كانت نوعيته، فالوثبة هى الخلية الحية فى نسيج العمل الفنى.

يخيل إلينا أن هذه الحقيقة التى تكشفت لنا من خلال بحوث الإبداع لها أهمية كبيرة بالنسبة لمن يعنون بدراسة التذوق والنقد. فبقدر ما يصدق تصوّرنا أن جزءاً من عمل الناقد يقتضيه أن يحلل العمل الأدبى إلى ما يشبه أن يكون وحداته الأولية (الوحدات الفنية والوحدات اللغوية) لاستكشاف ما يتخلق بينها من علاقات صراع وتداخل وتناسق ... الخ، نقول بقدر ما يصدق هذا التصور يصح ما ندعيه من أن الدراسات التى ألقت الأضواء على ظاهرة «الوثبة» يمكن أن تكون من بين المباحث النفسية الحديثة التى يفيد منها دارسو التذوق والمهتمون بالنقد الأدبى.

المناهج أو طرق البحث وأدواته:

تقديم: يواجه المطلع على أى بحث فى أى فرع من فروع علم النفس الحديث بأسماء وأوصاف للعديد من طرق البحث وأدواته. وتتراوح زاوية النظر التى يهتم الباحثون بالتركيز عليها وهم يستخدمون هذه الوسائل بين قطبين:
أحدهما النظر فى شرائح من السلوك نفسه حال صدوره عن الشخص المدروس، والثانى يهتم بالنظر فى بعض نواتج هذا السلوك وقد أصبحت ذات وجود مستقل عن الشخص الذى أصدرها. ومن الأمثلة لزاوية النظر الأولى الدراسات التى تنصب على نشاط اللعب عند الأطفال، حيث يستعان بطرق تضمن الملاحظة الموضوعية الدقيقة. ومن الأمثلة لزاوية النظر الثانية الدراسات التى تتناول رسوم الأطفال. إلا أن كثيراً من

وسائل البحث تضطر الباحث أن يقف فى موضع ما بين هاتين الزاويتين . وفى سياق الحديث عن التذوق والنقد الأدبى نجد عدداً من طرق البحث السيكولوجى التى يمكن الإفادة منها ؛ من هذا القبيل الاستبار ، وهو أداة يتجه بها الدارس إلى الشخص نفسه ، سواء أكان هذا الشخص هو مبدع العمل الأدبى أم متلقيه ؛ وتحليل المضمون (أ) وهو أسلوب يتناول به الدارس الناتج الأدبى نفسه ؛ والتحليل العاملى (ب) وهو أسلوب يتجه به الدارس فى بعض الأحوال إلى العمل الأدبى ، وفى البعض الآخر إلى شخص الأديب أو المتذوق ؛ والتحكيم على أساس ما يسمى بمقاييس الرتب (جـ) وهو أسلوب يتوزع الاهتمام فيه بين الشخص والعمل الأدبى ؛ وأساليب التحليل اللغوى التى يعتمدها المشتغلون بفرع اللغويات السيكولوجية (د) . ولا يتسع المقام فى هذا المقال للحديث عن هذه الوسائل البحثية جميعاً ، ومن ثم سنقتصر فى جزئه المتبقى على تقديم وسيلتين اثنتين فحسب ، هما الاستبار وتحليل المضمون .

الاستبار : يستخدم هذا الاصطلاح للإشارة إلى أسلوب البحث الذى يعتمد على توجيه الأسئلة إلى الأشخاص المتطوعين لإجراء الدراسة عليهم ، ثم تحليل إجاباتهم والخروج من هذا التحليل باستنتاجات تتعلق بأى جانب من جوانب سلوكهم .

ومن أشهر المواقف التى يُستخدم فيها هذا الأسلوب موقف الفحص الطبى ، حيث يسأل الطبيب مريضه عن الأعراض المرضية التى يشكو منها . ويحسن بنا أن نفرق منذ البداية بين الحوار الذى نديره بيننا وبين الآخرين فى معظم مواقف الحياة اليومية ، نوجّه إليهم أسئلة ونتلقى منهم الإجابات عنها (وقد نستنتج من بعض هذه الإجابات ما نتصور أنه حقائق عن سلوكهم) ، وبين الاستبار كأسلوب يستخدم فى البحث العلمى ؛ فهذا الأخير يخضع لعدد من القواعد العلمية التى يجدها الدارس مفصَّلة فى المراجع التى تتناول طرق البحث فى العلوم النفسية . والهدف الرئيسى من هذه القواعد هو أن تضمن للدارس إمكان الاعتماد على هذه الأداة وسيلة للبحث الموضوعى فى حقائق السلوك ، بحيث يستطيع أن يبنى عليها قدراً من التنظير والتفسير والتنبؤ .

ماذا عن استخدام الاستبار فى دراسات النقد الأدبى ؟ أحد الأمثلة الشهيرة فى هذا الصدد دراسة رتشاردز التى ورد ذكرها فى كتابه المعروف بعنوان «النقد العملى» ، وقد نشر منذ سنة ١٩٢٩ . فى هذه الدراسة قدَّم رتشاردز عدداً من القصائد (دون تحديد أسماء مؤلفيها) إلى عدد من دارسى الأدب فى إحدى الجامعات الإنجليزية ، ومع هذه القصائد بضع أسئلة تستثير لدى الطلاب تعليق كل منهم على معانى القصائد وتقويمه إياها . ويعرض رتشاردز فى كتابه استجابات الطلاب بالنسبة لكل قصيدة ، ويحاول أن يحلل هذه الاستجابات مبيناً كيف أو متى يكون هذا الفهم أو ذاك صحيحاً أو خطأً .

وثمة دراسات أخرى ربما تكون أقل شهرة لدى القارىء العربى ، ثم إنها أقل مباشرة فى ارتباطها بعالم النقد الأدبى ، ومع ذلك لا يمكن إغفالها . من هذا القبيل ما يوجّه من استبارات إلى الكتّاب حول علاقاتهم بالقصص التى يكتبونها ، أو بالشعر الذى يقرضونه . فكثيراً ما ترد فى ثنايا إجاباتهم عن أسئلة المستبرين معلومات أو آراء وأحكام تكون لها قيمة واضحة بالنسبة للمشتغلين بالنقد . من هذا القبيل ماورد فى استبار منشور للكاتبة الفرنسية فرانسواز ساجان[٢٢] F. Sagan قالت الكاتبة :

– «هذا صحيح . بمعنى ما أعتقد أن الكاتب يكتب دائماً كتاباً واحداً ؛ يكتبه ويعود فيكتبه . أنا شخصياً أصطحب شخصية ما من كتاب إلى الذى يليه ، وأواصل السير بالأفكار نفسها ، فلا تغيير إلا فى زاوية النظر ، والطريقة التى أعالج بها الموضوع ، والأضواء التى أسلّطها . وبتبسيط شديد يخيَّل إلىّ أن هناك نوعين من الروايات ... فهناك من يحكون حكاية ويضحون بأشياء كثيرة فى سبيل عملية السرد – من هذا القبيل كتابات بنيامين كونستان ، وهذه تشبهها «مرحباً أيها الحزن» و «ابتسامة ما» . وهناك من ناحية أخرى الكتب التى تحاول مناقشة الشخصيات والأحداث وتعميقها . ومواطن الضعف فى النوعين واضحة : ففى الكتابة التى تكتفى بالسرد تبدو الأسئلة المهمة وقد أغفلت ؛ أما فى الرواية الكلاسيكية الطويلة فربما أفسد الأثر العام نتيجة لمنعطفات الطريق التى يلجأ الكاتب إليها من حين لآخر» .

يخيل إلينا أن مثل هذا النص يثير قضايا نقدية على جانب كبير من الأهمية ، لا من حيث التنظير ، فقد لا يقيم الأساتذة المختصون بالنقد وزناً كبيراً لهذا التنظير ؛ لكن هذا لا يعنى أن هذه القضايا من الكاتبة لا قيمة لها بالنسبة للتحليل النقدى لأعمالها بوجه خاص . وفى هذا الصدد يبدو لنا أن الفكرة الواردة فى بداية الفقرة التى اقتبسناها يقف عندها بالفعل بعض النقاد . وقد اتجه هذه الوجهة فى مصر بعض الأساتذة الذين تصدوا للتحليل النقدى لعدد من روايات كاتبنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ .

نورد مثالاً آخر من استبار أُجرى مع الكاتب الإيطالى ألبرتو مورافيا A . Moravia . قال الكاتب : [٢٣]

– « . . . كل كتبى كتبتها عدة مرات . أنا شخصياً أحب أن أقارن طريقتى بطريقة المصورين القدامى ، كانوا يتقدمون فى عملهم من راق إلى راق . فالمسودة الأولى شديدة الفجاجة ، أبعد ما تكون عن الاكتمال . . . ومع ذلك فحتى فى هذا الاسكتش نجد البناء مكتملاً ، الشكل يفرض نفسه . بعد ذلك

(أ) content analysis
(ب) factor analysis
(جـ) rating scale
(د) psycholinguistics

أعيد الكتابة عدة مرات – أضيف عدة «رافات» – استجابة لشعورى بضرورة ذلك» .

وقال فى موضع آخر من الاستبار نفسه :

– ... فحتى بدأت كتابة I Racconti romani جاءت كل كتاباتى بصيغة الغائب ... وما أعنيه بصيغة الغائب هو أن يواصل الكاتب التعبير عن نفسه بأسلوب أدبى واحد طوال الرواية ، هو أسلوب الكلام بلسانه كمؤلف . أما فى Racconti romani فقد تبنيّت لأول مرة لغة الشخصيات ؛ لغة المتكلم الحاضر ... وكانت هناك محاسن ومساوىء للاتجاه هذه الوجهة . كانت هناك مزايا للقارىء ، فقد أتيح له أن يدخل فى علاقة حميمة مع الموضوع ؛ ينفذ مباشرة فى قلب الأحداث والأشياء ؛ لم يكن يقف فى الخارج ليسترق البصر من ثقب بالباب ... أما السوءة الكبرى لصيغة المتكلم فتتمثل فى القيود الشديدة التى تفرض على ما يمكن للمؤلف أن يقول . لم يكن فى مقدورى أن أعالج من الأمور إلا ما يمكن للشخصية نفسها أن تعالجه ، ولا أتكلم إلا فيما يمكن للشخصية أن تتكلم فيه .....» .

ما نراه أن هذين النصين الموجزين من استبار مورافيا مفعمان بالأفكار التى تهم كل ناقد يتصدى لتقويم أعمال هذا الكاتب . فإعادة الكتابة طلباً للتجويد تفتح الباب أمام الناقد لمزيد من تفهم العمل الأدبى ، وخاصة إذا اقترنت الدراسة بالمقارنة بين الصيغ المتغيرة على مر المسودات المتتالية . وربما أمكن للناقد من خلال دراسة تقويمية على هذا النحو المدقّق لعمل واحد أو عملين أن يستخلص ما يمكن أن يعتبر «البوصلة» الفكرية أو القيمية التى تحدد الدلالات العميقة لما ورد فى سائر كتابات مورافيا . والتفرقة بين مزايا وعيوب الكتابة بلسان الغائب أو بلسان المتكلم الحاضر قد تثير أمام الناقد سؤالاً يجدر به أن يحاول الإجابة عنه وهو بصدد تقويم أعمال الكاتب : هل استغل هذا الكاتب فى هذا العمل أو ذاك الإمكانات التى يتيحها له استخدام أسلوب الكلام الذى اختاره ؛ هل استغل هذه الإمكانات أفضل استغلال ، وضيّق ما أمكن حدود المساوىء التى يفرضها هذا الأسلوب ؟

هذه أمثلة لموضوعات نقدية مهمة تثيرها فقرات محدودة اقتبسناها من أستبارين لفرانسواز ساجان وألبرتومورافيا . وغنى عن البيان أن المنشور من استبارات الأدباء والشعراء قدر لايستهان به . لكن مانريد التنبيه إليه أن هذا المنشور يختلط فيه الغث بالسمين . كما أنه كثيراً مايكون موجهاً نحو موضوعات تهم غير النقاد بالجوهر ، وتهم النقاد بالعرض . ومن هنا إثارتنا هذا الحديث ؛ فالمشتغلون بتقويم الأعمال الأدبية يمكنهم أن يضيفوا الاستبار إلى عدّتهم فى الدراسة ، وفى هذه الحالة سوف يجدون عوناً كبيراً فى المؤلفات المنهجية فى علم النفس ، حيث تُشرح لهم القضية الأساسية وهى أنه ليس كل استبار صالحاً للاعتماد عليه فى التيقن من قيمة المعلومات التى يسوقها إلينا ، وبالتالى لابد من أن يتوفر للاستبار حد أدنى من الشروط المنهجية التى تجعل منه أداة صالحة لتحصيل المعرفة العلمية ؛ وأنه توجد أساليب محددة يستطيع الباحث أن يتعلمها ليعمل بها على توفير هذه الشروط .

فإذا توفرت هذه الشروط على هذا النحو فثمة درجة عالية من اليقين فى دقة هذه المعلومات وفى صدقها[٢٤] . وفى هذه المؤلفات المنهجية أيضاً يجد القارىء تعييناً للخطوات التى يلزمه أن يخطوها واحدة بعد الأخرى ، بدءاً من تكوين موضوعات الأسئلة ، وانتقالاً إلى صياغتها اللفظية ، ثم إلى التسلسل الذى يحسن أن تقدّم به إلى الأديب ، ثم إلى كيفية تحليل ما أمكن استثارته من إجابات ، حتى لا تحمَّل من المعانى مالا طاقة لها به ، أوتُستغل استغلالاً يدل على فقر شديد فى العلم والدربة .

وسواء وجّه الاستبار إلى المتذوق للكشف عن جوانب خبرة التلقى ، أو وجّه إلى الأديب ليعلّق على أعماله ، فثمة حاجة موضوعية إلى المعرفة بقواعد تكوينه وتطبيقه ، وفى هذه الحالة يكون أمل الناقد فى الإفادة من هذه الأداة قائماً على أساس متين .

تحليل المضمون : يعرَّف تحليل المضمون بأنه أسلوب بحثى الهدف منه هو الوصول إلى وصف موضوعى كمى منظّم للمحتوى الصريح لأية رسالة لفظية[٢٥] .

وواضح من هذا التعريف أننا هنا بصدد أداة تصلح لإجراء تحليل ما لمحتوى العمل الأدبى . والسؤال المشروع بعد ذلك هو إلى أى مدى يمكن الإفادة من هذا التكنيك للإجابة عن الأسئلة التى تهم النقد والنقاد ؟

جدير بالذكر أن تحليل المضمون كأسلوب بحثى لم يُبتكر أساساً لخدمة النقد الأدبى ، بل استخدم أول مااستخدم لتحليل المادة الصحفية وتقويمها من زوايا سياسية ودعائية وربما تربوية كذلك . إلا أن هذه الحقيقة التاريخية لا تقلل من شأن واقع آخر مؤداه أن الأسلوب نفسه ، أى تحليل المضمون ، استخدم فى ميدان الأدب على نطاق واسع ، ويقال إن الأدب يأتى فى المقام الثانى بعد الصحافة فيما يتعلق بالمجالات التى استُغل فيها هذا الأسلوب .

ونظراً للتداخل الموضوعى بين ميدانى اللغة والأدب ؛ وهو تداخل يملى كثيراً من خطوات الدراسات النقدية ، فسنورد فيما يلى بضعة أمثلة لمباحث تقع على الحدود بين الميدانين ، استعانت بتحليل المضمون بأقدار متفاوتة . من هذا القبيل تحليل قام به فرايز C. Fries (نشر سنة ١٩٤٠) لنصوص أميركية للكشف عن بنية القواعد اللغوية التى تحكم الخطاب الأميركى فى صوره المتعارف عليها بين المثقفين وبين العامة . ثم مجموعة دراسات نُشرت تحت اسم جوزفين مايلز J. Miles فى الأربعينات المتأخرة وأوائل الخمسينات ، وفيها يتركز جهد الباحثة على التحليل

الكمى لخصائص الأسلوب الأدبى (النثرى والشعرى) عند عدد من الكتاب والشعراء فى مراحل تاريخية مختلفة . ومن بين ما قامت به هذه الباحثة محاولة حصر الخصائص الأسلوبية التى تميز بين أنماط الشعر المختلفة : الميتافيزيقى ممثلا فى دن Donne وميلاى Millay ؛ والرومانى ممثلا فى وردزورث — Wordsworth وبو Poe ؛ والكلاسيكى كما يقدمه سبنسر Spenser ودرايدن Dryden . كذلك أجريت دراسات بوساطة تحليل المضمون على الصور والتخييل فى بعض مسرحيات شكسبير ، مع محاولات للتفرقة بين أنماط رئيسية لهذه الصور تسود فى تمثيليات دون أخرى . ويُذكر فى هذا الصدد بوجه خاص اسم كارولينا سبيرجون C. Spurgeon ببحثها الكلاسيكى المنشور سنة ١٩٣٦[٢٦].

هذه الأمثلة نسوقها ليتضح للقارىء أن تحليل المضمون استخدم بالفعل فى تحليل الأعمال الأدبية من زوايا تمس اهتمامات النقاد . وربما وضحت آفاق الرؤية للقارىء بصورة أفضل إذا مازدنا القول تفصيلاً فيها يتعلق بطبيعة تحليل المضمون هذا . وهنا نعرض بإيجاز لثلاث نقاط : الأولى عن الوحدات التى نصل إليها بتحليلنا مضمون أى عمل أدبى . والثانية الشروط التى يجب أن تتوفر لتحليل المضمون ليصبح أداة للمعرفة العلمية الجديرة بالاعتماد عليها . والثالثة مآل تحليل المضمون أو مصيره فى يدينا ، ماذا نفعل بنتائجه ؟

أما عن وحدات التحليل التى يقصد إليها الدارسون المختلفون فتتفاوت فيا بينها بساطة وتركيبا . فقد نجد باحثاً يتخذ من الكلمة المفردة وحدة التحليل ، فهو يحصى المرات التى وردت فيها كلمة معينة أو فئة معينة من الكلمات فى نص أدبى معين . وقد نجد باحثاً يحصى المرات التى ترد فيها عبارات بعينها ، فى حين يتجه باحث ثالث إلى استخلاص الموضوع الرئيسى الذى يقدمه النص ، والموضوعات الفرعية التى تتجمع معاً لتبرز قسمات الموضوع الرئيسى . هذا وتختلف وحدات التحليل على محور آخر غير محور البساطة والتركيب ، هو محور الدور الوظيفى الذى تقوم به فى النص ؛ فهى إما وحدات تخدم المعنى ، أو وحدات تخدم الأسلوب . وعلى أية حال فما يحدد الوحدة حجماً أو وظيفة إنما هو هدف الباحث من بحثه . وقد يملى الهدف على الدارس حساب النسب التى ترد بها الوحدات المختلفة ، أو الإيقاعات التى تتبعها بعض هذه الوحدات فى ظهورها واختفائها . . . الخ.

ولاشك لدينا فى أن تحليل المضمون استخدم (سواء فى تحليل المادة الصحفية أو المادة الأدبية) قبل أن ينتبه المتخصصون فى مناهج البحث إلى قيمته ، وقبل أن ينظروا فيا يمكن أن ينقص من كفاءته وما يمكن أن يزيدها . إلا أن مايهمنا الآن هو تأكيد أن هذا الأسلوب كان محل اهتمام عدد من علماء المناهج العلمية فى خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، وأنه نتيجة لجهودهم أصبح واضحاً الآن لكل من يتصدى لاستخدام هذه الطريقة أن هناك شروطاً منهجية تمثل الحد الأدنى الذى يجب توفيره عند استخدام هذه الطريقة ، حتى تعطى نتائج يمكن الاطمئنان إلى موضوعيتها وإلى دقتها . وتزداد الحاجة إلى توفير هذه الشروط بشكل واضح ينص عليه الباحث صراحة فى الدراسة التى يقوم بها كلما كانت وحدات التحليل أكبر حجماً وأشد تركيباً . والسؤال الرئيسى الذى تتصدى هذه الشروط للإجابة عنه هو : إلى أى مدى يمكن أن يتفق معى أى دارس آخر إذا ماتقدم لتحليل النص الأدبى نفسه الذى قمت بتحليله — إلى أى مدى يمكن أن يتفق معى فينتهى به التحليل إلى ذات الوحدات التى انتهيت إليها . بعبارة أخرى مامدى ثبات نتائج هذا الأسلوب فى أيدى الباحثين المختلفين (تحت شرطى تثبيت هدف الدراسة وحجم الدربة المتوفرة لدى هؤلاء الباحثين الآخرين على استخدام هذا الأسلوب) .

تبقى بعد ذلك النقطة الثالثة ، وهى : ماذا نفعل بنتائج هذا التحليل ؟ المسألة تتوقف على هدف البحث أساساً — الهدف الذى أملى اتخاذ خطوة التحليل ، كما تتوقف على مدى دراية الباحث بأساليب بحثية أخرى ، وإمكان ترتيب استخدامها كخطوة تالية على خطوة استخدام تحليل المضمون . غير أن الجذر المشترك وراء جميع الأشكال التى يتم بها استغلال هذا التحليل إنما يتمثل فى إقامة الأحكام الكيفية على أسس كمية ، سواء جاءت هذه الأحكام على سبيل الوصف أو المقارنة أو استنباط علاقات بسيطة أو مركبة .

خلاصة وتعقيب :

بدأنا هذا المقال بعرض موجز لمحاولات عدد من الكتاب القدامى والمحدثين تعريف النقد الأدبى ، وشفعنا ذلك بالتماس جذر مشترك وراء هذه المحاولات جميعاً لنتخذ منه إطاراً يهدينا فى توجيه هذا الحديث ؛ ومؤدى ذلك أن النقد هو تقويم الأعمال الأدبية . ولكى نتمكن من النظر فى الكيفية التى يستفيد بها من علم النفس الحديث بدأنا بلمحة سريعة عن موضوع هذا الفرع من المعرفة وخصائصه فى تطوراته الحديثة . ثم ذكرنا أنه بهذه المواصفات غنى بالعناصر التى من شأنها أن يفيد منها النقد والنقاد . وأن هذه العناصر تنقسم فى مجموعها إلى فئتين : موضوعات ، ومناهج . ومن الحديث عن الموضوعات عرضنا لفئتين من الموضوعات : موضوعات تفيد النقاد فائدة مباشرة ، من هذا القبيل بحوث إيرفين تشايلد فى تصنيف المعانى المختلفة للنص الأدبى ، وبحوث كيت هفنر وآخرين فى الأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيحاءاتها الصوتية والفراسية ؛ وموضوعات تفيد نقاد الأدب فائدة غير مباشرة ، وخصصنا بالذكر هنا بحوث التذوق فى ميدان الفنون التشكيلية ، وبحوث الإبداع . وقد أبرزنا من بين الموضوعات المهمة التى عولجت فى بحوث الإبداع ثلاثة موضوعات هى : العائد ، والإطار المرجعى ، والوثبة . وتقدمنا

بعد ذلك إلى الحديث عن المناهج أو طرق البحث التى نُمّيت فى كنف البحوث السيكولوجية وهى مرجّحة الفائدة بالنسبة للدراسات النقدية . ومن بين هذه الطرق على تعددها خصصنا بالذكر الاستبار ، وتحليل المضمون . هذه هى خلاصة المقال ، ولنا بعد ذلك بضع تعقيبات .

أولا : لم نقصد بهذا الحديث أن ندخل طرفاً فى الجدل المحتدم حول ما إذا كان من الممكن أو من المفيد أن يصبح النقد علماً يتوصل المتخصصون فيه إلى صياغة قوانين لها حتميتها . فهذا خلاف لايقوى على المشاركة الفعّالة فيه غير أهل الاختصاص . والواقع أن هذا المقال لايزيد على كونه ردّاً إيجابياً مخلصاً على دعوة موجّهة من أساتذة النقد ، لهم الفضل فى أنهم عبّروا من خلالها عن حاجة ميدانهم إلى بعض ماتحمله روافد العلوم الإنسانية الحديثة . وقد عرضنا نحن ما تصورنا أنه يمكن أن يبقى فى أرض النقد وينفع أصحابها . وهم فى نهاية المطاف أصحاب الكلمة الأخيرة فى أن ينتقوا ما يتوسمون فيه الخير لحاضر ميدانهم ولمستقبله . ونحن من جانبنا لانتصور أن يكون النقد تابعاً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع ولا لأىٍّ من العلوم الإنسانية . ومع ذلك ، ففى حدود الرؤ ية المتاحة لنا لانرى أى خطر يتهدد هوية النقد بمحاولته الإفادة من هذه العلوم ؛ فما يحدد هوية أى فرع من فروع المعرفة البشرية إنما هو زاوية النظر إلى شريحة من الواقع – زاوية النظر أولاً وقبل كل شىء .

ثانياً : ما قدمنا فى هذا المقال لايستنفد كل ما تنطوى عليه ثروة العلوم النفسية الحديثة فى هذا الصدد ، إلا أنه يمثل تمثيلاً جيداً إمكانات هذه الثروة . وربما أثار بالصورة التى قدمناه بها تعليقاً لايجانبه الصواب ، مؤداه أنها إسهامات متفرقة لاتكوّن فيما بينها نسقاً فكرياً متكاملاً . بيد أن رد الفعل الذى ينبغى لهذه الحقيقة أن تثيره هو الإفادة أولا مما هو متوافر؛ وهذا لم يحدث بعد ، ومن ثم يلزم التفكير فى الطريق العملى إلى تحقيق هذه الإفادة . وهو ثانياً السير فى طريق تنمية ما هو قائم . مثال ذلك تشجيع البحاث على إجراء بحوث فى تذوق الشعر خاصة والأدب عامة ، تبلغ فى شموخها ما يقارب شموخ بحوث أرنهايم فى تلقى الفنون التشكيلية . وهو ثالثاً التجرؤ على فتح جبهات جديدة فى ميدان التواصل بين العلوم النفسية والنقد الأدبى .

ثالثاً : يبدو أن أفضل الطرق العملية إلى حسن الإفادة مما هو متوفر أن يبدأ أهل الاختصاص فى الإعداد لبرنامج دراسى وبحثى متكامل . فلا يتجه التصور إلى وجود مادة معينة فى مرجع بعينه يقرأها الناقد فيأخذ من العلوم النفسية ما يمكن أن تعطيه ، بل هناك جزيئات متناثرة فى مظان متعددة ، بعضها قابل لأن يجود بالفائدة بصورة مباشرة ، وبعضها يحتاج إلى قليل أو كثير من التعديل حتى يكشف عن قدرته على العطاء . ولاسبيل إلى تحصيل هذه الجزئيات إلا بالدراسة النظامية المتأنية التى يتلقاها دارس الأدب موازية لدراساته الأدبية واللغوية . ولاسبيل إلى تنمية القدر من المعرفة القائم فعلا إلا بتشجيع البحوث النظامية التى تتكامل أجزاؤ ها لاستكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبى بين المبدع والمتلقى . ولا غنى فى سلوك هذا الطريق عن ضمان التعاون المرن الوثيق بين أساتذة النقد الأدبى وأساتذة العلوم النفسية .

المراجع

(١) Richards, I.A.: Principles of literary criticism, London:Kegan Paul, 5th ed., 1934. pp.5—10.

(٢) عز الدين إسماعيل ، مناهج النقد الأدبى : بين المعيارية والوصفية ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص١٥ – ٢٥ .

(٣) عبد القادر القط ، النقد العربى القديم والمنهجية ، فصول ، أبريل ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، ص١٣ – ٣١ .

(٤) ندوة فصول ، اتجاهات النقد الأدبى ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص٢٠٢ – ٢٢١ .

(٥) English, H.B.& English, A.C. A comprehensive dictionary of psychological and psychoanalytical terms, New York: Longmans, 1958.

(٦) مصطفى سويف ، علم النفس الحديث : معالمه ونماذج من دراساته ، القاهرة :مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٧ .

(٧) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩ ، (انظر الطبعة الثالثة أو الرابعة حيث يوجد ملحق يقدم عرضا موجزا لبحوث الإبداع حتى سنة ١٩٦٨) .

(٨) Child, I.L. Esthetics, The handbook of social psychology 2nd ed., Reading, Mass: Addison—Wesley, 1968, vo1.3, 853—916.

(٩) Ibid.

(١٠) Ibid.

(١١) عبد السلام الشيخ ، الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر المفضل ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، تحت إشراف دكتور مصطفى سويف ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ .

(١٢) Murphy , G . **An Historical Introduction To Modern Psychology** , London : Kegan Paul , 1938 . (Chapter 5) .

(١٣) Bosanquet , B . **A History Of Aesthetic**, London : G . Allen & Unwin , 1934 ; pp . 381 — 387 .

(١٤) Soueif , M . I . & Eysenck , H . J . Cultural differences in aesthetic preferences ,**Intern . J . Psychology** ,1971 , 6/4 , 293 — 298 .

(١٥) Soueif, M. I. & Eysenck. H. J. Factors In The Determination Of Preference Judgements For Polygonal Figures: A Comparative Study, **Intern . J . Psychology** , 1972, 7/3, 145 — 153.

(١٦) Child , I . L . Op . cit .

(١٧) Arnheim, R . **Art And Visual Perception** , Berkeley : Univ . Of California Press, 1974 . 2 nd ed .

(١٨) Arnheim , R . **Picasso's Guernica ; The Genesis Of A Painting** , London : Faber & Faber 1962 .

(١٩) Rock , I . **An Introduction To Perception** , New York : Macmillan , 1975 .

(٢٠) Krech , D . & Crutchfield. R . S . **Theory And Problems Of Social Psychology** , New York : McGraw — Hill , 1948 .

(٢١) مصطفى سويف ، دراسات نفسية في الفن ، القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ (الفصل الثاني) .

(٢٢) Cowley , M . (Introduction By) ,**Writers At Work** , London ; Mercury Books , 1958 .

(٢٣) Ibid.

(٢٤) مصطفى سويف ، مقدمة لعلم النفس الاجتماعي ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الرابعة ١٩٧٥ .
(الفصول الأول إلى الرابع من الجزء الرابع)

(٢٥) Berelson , B . Content analysis , **Handbook Of Social** Psychology G . Lindzey ed ., Cambridge Mass : Addison — Wesley , 1954 ; Vol . I , 488 — 522 .

(٢٦) Ibid .



مقدمة عن :

إشكالية العلوم النفسيّة والنقد الأدبى

يحيى الرخاوى

يكاد يجمع النقاد والدارسون على أن أحدا لم يدّع وصاية لعلم النفس بخاصة ، والعلوم النفسية بعامة ، على الإبداع الأدبى ؛ وخلاصة ما اتفقت الغالبية عليه « .. أن الأدب وعلم النفس منهجان متوازيان فى ارتياد الحقائق (التى تمثل هذه الحياة ، والتى تشكل علاقة الإنسان بها) .. وليسا متداخلين » ، « .. وأن الميدان الصحيح الذى يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية ، هو ميدان النقد الأدبى »[1] ، و« أن الكاتب المبدع يعبر ، والعلم يفسر .. إن الإبداع يسبق الكشف العلمى بزمان »[2] ، بل إن توصية مناسبة بنسيان حقائق هذا العلم (علم النفس) تبدو لازمة « ... لتحقيق الشرط الأول للخلق الأدبى »[3]. وهكذا يبدو أن الأدب فى مستواه الإبداعى الأول قد تخلص بوضوح من أى وصاية علمنفسية . لكن الإشكالية انتقلت دون استئذان إلى الإبداع الأدبى على مستوى النقد ، على أساس أن العملية النقدية أقل حاجة إلى تلقائية الإبداع ، وأنها أكثر حاجة إلى تعدد مصادر المعرفة ، ومن بينها العلوم النفسية . وقد يصح هذا الظن أو ذاك قليلا أو كثيراً ، وإن كان لا يصح دائماً ولا بنفس الدرجة مع تعدد مناهج النقد ؛ وما زال الخوف واجباً من تدخل هذه العلوم تدخلاً معطلاً أو مشوهاً ، خصوصاً إذا كان بجرعة غير محسوبة ، أو غير مناسبة .

ولكن إذا كان الإبداع الأدبى يسبق إلى معرفة للنفس هى أبعد وأعمق من تلك المعارف المتضمنة فى هذه العلوم (النفسية) بشهادة أهلها[4] ، فأى دور يمكن أن تلعبه هذه العلوم فى عملية النقد الأدبى ؟

الإجابة ليست سهلة ، ولكن المحاولة لازمة ، وهذا هو بعض مهمة هذه المقدمة .

على أننا ينبغى ابتداء أن نفرق بين العلوم النفسية ، والمشتغلين بها ؛ فقد يكون ثمة مجال لمعطيات للعلوم النفسية تسهم بها فى النقد الأدبى ، ولكن هذا لا يعنى - بشكل تلقائى - أن المشتغلين بهذه العلوم «هم القادرون أساساً» على القيام بهذا الدور ؛ فلا يخفى أن أغلب من تناول منهم - بنجاح - موضوع النقد الأدبى كان له دور شخصى موازٍ فى تذوق الأدب ، وربما فى الإسهام فى الإبداع الأدبى بشكل أو بآخر . وبدءًا من فرويد ، نستطيع أن نؤكد أنّ جُمّاع معرفته العلمية ، مع قدرته الأدبية ، هو الذى مكّنه من خوض هذا المجال المتميز ، صائغا رؤيته المبدعة بأبجديته المعرفية النفسية فى تكامل مناسب . كذلك فإن شاعرية يونج ورؤيته ورؤياه هى التى سمحت بالفتوى المضيئة والإسهام النقدى الرحب اللذين تميز بهما . وليس هنالك مشتغل بالعلوم النفسية يدعى لنفسه - دون استعداد مناسب أو إعداد منظم - حق النقد الأدبى لمجرد أنه «عالم» فذ فى مجاله . وحتى ،

شهادته لناقد «نفسى» هى رأى لا ينبغى الاعتماد عليه (هكذا)، لأنها ليست شهادة فى فرعه وإنما هى بمثابة «نقد النقد» ؛ وهى عملية أكثر تصعيداً ، ومن ثم ألزم إبداعا . ثم إن «الإعداد المنظم» أيضاً قد لا يفيد بمعنى أنه لا يعطى حق النقد المبدع للمجتهد فيه ، على الرغم من أنه قد يفيد فى حذق تطبيق منهج بذاته (سلوكى فى العادة) فى دراسة نص من بُعد معين (وهذا ليس نقدا فى ذاته) .

وهكذا نجد أنفسنا فى موقف دائرى محير ؛ فالعالم فى الدراسات النفسية (بما فى ذلك الطبيب النفسى) ليس مؤهلا للنقد النفسى ؛ والناقد الأدبى ليسَ عالماً فى النفس (وإن كان عارفا بالنفس) . وهذا الموقف المحير ذاته هو الذى يلزمنا «بحوار ما» بين النشاطين ، لعلنا نجد مخرجا (أو مهربا) من هذا المأزق أو به . وهذا ما سأحاوله فى هذه المقدمة .

٢

فإذا عدنا نقول : إن الأدباء «النقاد» من «هواة» العلوم النفسية هم الأقدر على القيام بهذا الدور الخاص ، لكان أوجب الواجب أن يقدم لهم المختصون الزاد المناسب الذى يعينهم فى أداء مهمتهم الصعبة . وأول «أطباق» هذا الزاد هو وجوب مراجعة ما شاع بين العامة والمختصين حول ماهية العلوم النفسية ، مجالاً ومنهجاً . وبغير ذلك فلا أمل فى درجة مطمئنة من التواصل لتبادل المعارف ومواجهة المسئولية . وقد تحمل هذه «المراجعة» قدرا من المفاجأة لا يتوقعه القارىء ولا حتى الأديب المجتهد ؛ وقد يختلف حولها المختصون أشد الاختلاف ؛ لكن هذا الاختلاف فى ذاته هو الحقل الرائع المتعدد الثمار الذى يسمح للأدباء النقاد بانتقاء ما يساعدهم فى مهمتهم التى تتخطى بالضرورة مرحلة الهواية إلى ريادة متميزة يمكن أن تضيف إلى هذه العلوم (النفسية) ذاتها ما هى فى أشد الحاجة إليه – وذلك من واقع إسهام نقدى إبداعى متجدد .

* * *

وبداية ، فإن تعبير «علم النفس» يكاد يوحى للجميع بأننا اتفقنا على ما هو «علم» وما هو «نفس» ، ومن ثم : ما هو علم نفس ، من كثرة ما اقترن اللفظان أحدهما بالآخر (علم/نفس) . غير أن حقيقة الأمر تعلن العكس تماماً[٥] ؛ فالأغلبية تستعمل هذا التعبير بلا تحديد جيد حتى إننا لنكاد نتحاور كما يتحاور الصم .

وواقع المرحلة المعرفية الحالية تقول : إن ما هو «نفس» ما زال أمرا غامضاً ؛ فهو ليس مرادفا للروح (من أى منطلق ميتافيزيقى) ، ولا هو محدد بسلوك ظاهر (تحت أى دعاوى منهجية) ، ولا هو مظهر لنشاط عصبى جزئى (مع أى تعميم معملى أو «قياس» فسيولوجى) . كذلك فإن النفس ليست هى بعض مظاهر نشاطها ؛ حيث اعتاد كثير من الناس – من بين العامة والخاصة – أن يطلقوا ما هو «نفسى» على ما هو انفعالى أو وجدانى أو حتى ما يشير إلى الشخصية الظاهرة (أو «القناع») . فإذا هربنا إلى (أو «فى» . .) تعريف غامض – برغم صحته – وقلنا إن النفس هى النشاط الكلى للمخ البشرى[٦] ، لم ينفعنا – فى الواقع – شيئاً ، وإن نفى – ظاهرياً ، ومن حيث المبدأ – الاختزال التجزيئى . على أن اعتبار هذا «النشاط الكلى» يشير أساساً إلى **عمليات التناوب والتكامل والتآلف بين مستويات الوعى (بما تشمل من سلوك ظاهر وكامن) ، وما يقابله من مستويات تنظيمية تركيبية حيوية مخية** – لا بد أن يقربنا كثيراً من مفهوم النفس كما ينبغى أن نتفق عليه من حيث إنه يشير إلى **مستويات الوعى ونتاجها معاً** . إذن : فما النفس (عند الإنسان) إلا ما يرادف ما يتميز به ما هو إنسان ، حالة كونه نشطاً ذهنياً على مختلف المستويات («معاً» . . و«بالتناوب») . وعلى ذلك يتسع الأفق إلى رحابة مزعجة ، حيث يشمل هذا النشاط الإنسانى كل ما يندرج تحت المعرفة والوعى بكل مستوياته ، واحتمالاته ، واتجاهاته ، ودوافعه ، وتكثيفاته ، وولافاته[٧] .

ومع ذلك (أو لذلك) فلا بد من تخصيص ؛ فهل هو ممكن ؟

نرجىء الجواب عمداً ثم نخطو إلى منطقة أخرى ، حيث نبحث كيف اتصف هذا النشاط المعرفى (العلوم النفسية) بعلميته .

ذلك أن ما يسمى بالعلوم الإنسانية بعامة ، والعلوم النفسية بخاصة ، يثير إشكالية لم تحل – بحق – بعد . وقد أدى ذلك إلى إثارة قضايا لم يقتصر أثرها على مدى موضوعية هذه العلوم[٨] (بالمعنى التقليدى المطبق فى العلوم الطبيعية) ، بل امتد حتى هدد بقاءها فى حظيرة العلوم أصلاً . على أننا إذا رضينا أن يكون **«العلم»** هو ما يشير إلى **«مجموعة منظمة من المعارف»** فإننا نستطيع أن نتصور بالنسبة للعلوم النفسية أننا أمام علم «ما» ؛ أما إذا ارتأينا أن العلم لا بد أن يخضع لمنهج بذاته (تجريبى وقابل للإعادة غالباً) ، فإن الحلقة تضيق حتى تكاد تستبعد العلوم الإنسانية من حظيرة العلوم أصلاً (اللهم إلا علم السلوك : انظر بعد) .

وما دام الأمر كذلك،فإننا لا بد أن نراجع الاستعمالات المختلفة لصفة **«النفسى»** التى يستعملها المشتغلون بما يسمى «المنهج النفسى للنقد الأدبى» . فهناك من قدر أن كل ما يتعلق «بالنفس» ، أو الوظائف النفسية (ما يندرج تحت علم النفس العام) أو ما يؤثر فى نفسية الأديب ، هو من صميم هذا التخصص . وقد تضيق الحلقة وتتحدد حتى تقتصر على التحليل النفسى بعامة وما يرتبط به من معارف[٩] . وقد تزاد الحلقة ضيقاً لتقتصر غالباً على التحليل النفسى الكلاسى أوالفرويدى بخاصة[١٠] . على أن ثمة محاولات قد تواترت فى اتجاه التعريف والتحديد دون اتفاق كاف . ومن ذلك محاولة قميحة[١١] أن

يطلق تعبير «المنهج النفسى فى النقد» بشكل عام على عدة ألوان من النشاط المعرفى الإبداعى ، تتعلق بدراسة (أ) كيفية الإبداع أو (ب) دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ، أو (جـ) كيفية تأثر المتلقى للعمل الأدبى ومطالعته . وهكذا تمتد المساحة لتشمل دراسات الإبداع السلوكية من جانب ، وفلسفة الجمال من جانب آخر .

وفى محاولة تحديد أخرى ميز عز الدين إسماعيل بين التفسير النفسى والتفسير التحليلى[١٢] على أساس أن التفسير النفسى مهتم أساساً بتشخيص (أو تصنيف) حالة بطل أو مبدع ، وهو ما يقع فى مجال علم الأمراض النفسية أو الطب النفسى أو حتى علم الطباع ؛ أما التفسير التحليلى[١٣] فقد استعمله الناقد وهو يحاول أن يشير إلى ترجيح جانب التحليل النفسى (الفرويدى حسب ما استوعبت) عن ما سواه ، إلا أنه فى التطبيق تجاوز التحليل النفسى إلى آفاق أرحب بتلقائية خاصة .

وفى محاولة أخرى اقترح ناقد آخر[١٤] التفرقة بين المنهج النفسى ، والمنهج النفسانى ؛ حيث خص المنهج النفسى بوزن مدى نجاح البواعث النفسية فى إفراغ النشاط أو التعبير عنه بأى صورة حقيقية أو مجازية ؛ وعلى قدر ما تمتلىء الصورة بهذا الباعث يكون حظ التعبير من الحق والجمال والقوة . أما المنهج النفسانى فهو الذى يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات «علم النفس» . ورغم أن التفرقة واضحة بين النوعين فإن التسمية غير دالة عليها . أما المحاولة ذاتها فهى جديرة بأن تنبهنا إلى مخاطر الخلط ونحن ننسب إلى ما هو نفسى بالمعنى الشائع وبالمعنى الأكاديمى .

وقد أوضح سمير سرحان[١٥] - مواكبة لتمييز يونج بين الأدب النفسى وأدب الرؤى - أن أدب الرؤى هو الذى يتطلب خدمات عالم النفس .... (حتى) يستطيع ... أن يبين لنا أن «عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة فى العقل» ليس غريباً عنا تماماً ..

أما النوع الأول الذى « .. لا يتجاوز فى نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسى» فهو .. «الذى يتطلب مجرد الأدوات التقليدية للنقد الأدبى» . وفى هذا الرأى حسن ظن بعالم النفس من ناحية ، يتضمن استعمالاً متجاوزاً للكلمة ، حيث إن اليونجيين«المبدعين» وأمثالهم هم وحدهم الذين يمكن أن يقوموا - جزئياً وباجتهاد شخصى - بهذه المهمة على هذا المستوى (مستوى أدب الرؤيا) .

وهكذا .. نجد أنفسنا أمام استعمالات شديدة التنوع لدرجة التناقض لما هو نفسى ، أو علم نفسى ، أو أدب نفسى ، أو تحليل نفسى . وليس على الناقد المجتهد لوم فى اجتهاده ، بخاصة أن «من يهمه الأمر» من المشتغلين بالعلوم النفسية لم يتفقوا فيا بينهم على معجم علومهم وأبعادها .

وقد آن الأوان - إن كان للمنهج النفسى أن يستمر أو يتطور - أن تبذل المحاولات فى اتجاه التوضيح والتحديد لكل نشاط معرفى يقال عنه «نفسى» ، دون أى إلزام بالتماثل أو حتى بالاتفاق . وبهذا سوف يجد أهل الأدب - على المستوى النقدى بخاصة - ما ينتقون منه فيلتزمون به . وبهذا وحده يمكن التواصل فالتقدم ؛ علماً بأن الاختلاف نفسه هو مطلب الناقد المبدع ، لأنه يعلن أن الظاهرة البشرية تُرى فى مجال هذه العلوم بخاصة من أكثر من زاوية ، وعلى أكثر من مستوى ، ومن ثم تتسع فرص الانتقاء ، والتوليف للكشف عن أعماق النص ودلالاته بأكبر قدر من حرية الحركة الملتزمة وتحديد معالم هذا التنوع داخل هذا النشاط المعروف فى مجال ما يسمى بعلم النفس أو الدراسات النفسية هو بعض مهمة هذه المقدمة .

٣

نبدأ بعلم «الطب النفسى» (وهو مجال تخصصى «الرسمى») ؛ فهو بوضعه الراهن ليس علماً بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ إذ لم يرتق حتى إلى مرحلة العلم التطبيقى . ذلك أن حقيقة الممارسة الطبنفسية ما زالت تقع فى مجال الحرفة (الفنية) المفيدة ؛ حيث تعتمد على معطيات إمبريقية ، وتستند إلى اتفاقات «مرحلية» بين المشتغلين بها لاستعمال «فروض» أو نظريات بذاتها ، والتواصل بلغة تصنيفية مشتركة «إلى حد ما» . وكل هذا قابل للتحوير والتطور ؛ إذ لم يثبت فى أغلب مجالات الممارسة أى تفسير سببى حاسم لحدوث ظاهرة المرض أو لطبيعته أو لمسيرة الشفاء منه . لكل هذا لزم أن أؤكد - بخاصة لغير المختص - أن هذا النشاط الطبنفسى هو أقرب إلى «الفن الحرفى» الذى يستعمل كل المعطيات العلمية المتاحة «كأدوات» تشحذ حذقه ومهارته ، ومن ثم يصبح دور الطب النفسى فى النقد الأدبى دورا محدودا من جهة ، وفائق العطاء من جهة أخرى .

وتظهر حدود هذا الدور ومخاطر تخطيها حين يحاول أديب ناقد أو طبيب مجتهد أن يمارس لعبة «التشخيص» (التصنيف) لوصف شخص «أو شخوص» العمل الأدبى ، أو لوصف شخص الأديب المبدع ذاته . والخطر يأتى من أن مجرد تعليق لافتة التشخيص يغرى بأنه إضافة «علمية» !! ، ومن ثم فإن ذلك قد يثرى عملية النقد الأدبى . وأحسب أن فى هذا تجاوزا صريحاً ؛ «فاللفظ» التشخيصى عادة ما يشير إلى ««تعميم» تختص به «فئة» ، وهذا يتعارض مع «التفرد المحتم» فى كل شخص من شخوص العمل الأدبى ، كما فى شخص مبدعه على حد سواء ، إذ إنه لو مثل أى منها «نموذجاً» بذاته لما كانت ثمة ضرورة للصياغة الفنية أصلاً .

وأورد هنا بعض الأمثلة لإيضاح هذه النقطة :

إن تشخيص هملت بأنه كان مجنوناً ، دون تحديد نوع

جنونه[١٦] لا يعني شيئاً أصلاً ؛ فكلمة «الجنون» وحدها لا تعنى معنى علمياً متفقاً عليه ، بل إنها لا تعنى معنى شائعاً واحداً ؛ وأغلب ما يشيع عنها (أو يشع منها) أن ثمة شذوذا وغرابة يجب الابتعاد عنها طلباً للسلامة ، وتجنباً لمخاطر الفهم والمشاركة . أما الندرة (من التحليليين والوجوديين عادة) التى ترى فى الجنون عقلاً ، فإن مجرد «إعلان هذه الصفة التشخيصية لا يبلغنا شيئاً عن هذا العقل» الذى فى الجنون ، بل إن التشخيص قد يختزل الظاهرة ويزيدها تجهيلاً . فإذا راجعنا احتمالين محددين لمرض هملت ، وهما «النوراستانيا الهستيرية»[١٧] والسوداوية[١٨] لما أمكننا أن نستقبل رسالة جامعة مانعة ، لا من واقع استعمال اللفظين التاريخى ، ولا من واقع بدائلهما المستعملة حالياً ؛ فوصف السوداوية مثلاً بأنها «متى تمكنت من المرء أظهرت تفكيراً مفرطاً فى الفعل المطلوب»[١٩] هو وصف يسرى على القلق النفسى المفرط ، وعلى الرهاب الوسواسى ، وعلى الوسواس الاجترارى ، وحالات البارانويا (وبخاصة أحادية العرض/ الضلال) ، وغير ذلك مما يكاد يشمل معظم الاضطرابات النفسية .

وحين يذهب جونز إلى القول بأن هملت إنما يعانى من العصاب النفسى Psychoneurosis[٢٠] فإن ذلك يتناقى - وصفياً - مع رؤيته شبح أبيه رأى العين ، وسماعه صوته بكل الوضوح والتكرار[٢١] . لكن جونز محلل نفسى ، والقول بعد ذلك إن العصاب النفسى هو حالة عقلية يهزم فيها الشخص - أو يعاكسه - ذلك الجزء اللا شعورى من عقله ؛ ذلك الجزء المدفون الذى كان ذات يوم عقل الطفل[٢٢] ، هو قول صحيح من حيث المبدأ ، ولكنه لا يميز مرضاً محدداً دون سواه ، بل إن هذه الهزيمة الآتية من الداخل الطفلى (وغير الطفلى) تحدث فى الذهان والعصاب واضطراب الشخصية على حد سواء .

ولعل أهم ما كان مناسباً فى توصيف جونز للحالة هو حديثه عن عَرَض محدد عده - دون وجه حق - ظاهرة مميزة للتشخيص المقترح ؛ ذلك العرض المسمى بالتعطل النوعى للإرادة Specific abolia ولا شك أن هذا العرض يمكن أن يفسر التناقض بين القرار الظاهر والفعل المؤجل أو المعطل (قرار قتل العم والتردد فى تنفيذه) . غير أن هذا العرض لا يصنف مرضا بذاته . حقيقة أننا يمكن أن نعزوه إلى هذا التركيب الصراعى الداخلى ، لكنه عرض شائع فى التركيب البشرى بعامة ، وفى مساحة واسعة من الأمراض ، وفى بدايات الفصام بخاصة (وسنرجع إلى ذلك بعد حين) .

ولا نترك هذه النقطة دون أن نذكر أن جونز - مثل المحللين بعامة - لم يبالغ فى قيمة ذكر اسم المرض ، بل كانت مجرد بداية لاستبعاد كلمة «جنون» ، ثم الانطلاق إلى تفسيرات تحليلية «أوديبية» بوجه خاص . والمحللون - وبخاصة أيام «جونز» - لا يحبون الخوض فيما هو «جنون» ، ولا يزعمون اهتمامهم بهذه «المنطقة» من الوجود البشرى . يبدو هذا فى إشارة جونز إلى أن **مجرد تصور حالة هملت على أنها حالة جنونية يكفى لأن نصرف انتباهنا عنه ، فلا نتعاطف معه ، ولا يثير اهتمامنا حتى النهاية** (كما هو الأمر فى حالة أوفيليا التى جنت فعلاً) . وهذا الرأى يكاد لا يعلن إلا جهلنا بالجنون ، وخوفنا منه ، ومن لغته المثيرة الدالة المتحدية أبداً . وواقع الأمر أن الناقد المبدع ، من منظور نفسى على وجه التحديد ، لا يمكن أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلا من خلال مغامرة الخوض فيما هو «جنون» وما يعادله من رؤى وصور . وإذن ، فعدم التعاطف مع الجنون غير مطروح أصلاً ، لا فى حالة هملت ، ولا فى حالة أوفيليا .

وهكذا نرى أن موقف الطب النفسى من حيث محاولاته التشخيصية لحالة هملت لم يضف شيئاً ، بل شوه أشياء وكاد أن يطمس أخرى . أما إذا تجاوز التشخيص إلى المعايشة والاستعانة بأبعاد معرفية (نفسية) أخرى ، بالإضافة إلى المهارات الفنية التى تنميها المهنة ، فإنه قد يكون قادراً على إبداع نقدى فنى شديد الثراء ، ليس بالضرورة مما يندرج تحت التفسير النفسى بالمعنى الشائع (وهذا ما كنت أعنيه بقولى إن الطب النفسى قد يكون «فائق العطاء» ومن ناحية أخرى مشيراً إلى إمكانية أن تعطى هذه الحرفة فرصة لإضافة نقدية من هذا الموقع المتميز) .

* * *

ويندرج تحت أحادية النظرة والتجزىء نتيجة لاستعمال لافتات الطب النفسى تشخيص حالة ديستويفسكى السابقة على ظهور الصرع على أساس أنها حالة «نوبات هستيرية» ، كما ذهب فرويد ، ليفسر بذلك معالم المنطقة المشتركة بين ديستويفسكى وأبطال قصصه (وخصوصاً الإخوة كرامازوف) ؛ فقد رأى فرويد أنه «قد كانت لهذه النوبات دلالة الموت ؛ فقد كان مبعثها الخوف من الموت ، كما كانت تتضمن حالات من السبات والنعاس . «وقد أصابه هذا المرض فى البداية عندما كان لا يزال صبياً فى شكل حالة من السوداوية المفاجئة التى لا أساس لها ، فكان يشعر - كما أخبر هو صديقه سولييف فيما بعد - كأنه سيموت على التو . . . الخ»[٢٣] . ثم يذهب فرويد إلى تفسير هذه الحالات بأنها تدل على الاتحاد مع شخص ميت ، سواء كان هذا الشخص قد مات حقاً أو أنه ما يزال حياً ، وإن كان المريض يرجو له الموت . والحالة الثانية - كما يرى فرويد - «أكثر أهمية ؛ إذ تحمل النوبات عندئذ معنى العقاب . .» ويؤكد التحليل النفسى أن الشخص الآخر بالنسبة للصبى هو فى العادة أبوه ، وأن النوبة (التى تسمى هستيرية) هى من ثم عقاب ذاتى على رغبة الموت لأب مكروه ؛ فديستويفسكى يعانى من الشعور بالذنب . . . الخ . ومن هذا المنطلق - كالعادة - نفسر عدوانية شخوص روايات ديستويفسكى وإجرامهم ، وكذا ساديته الخفية ، المتناقضة مع رقته (وما سوشيته) الظاهرة . . الخ .

وهذا كله تعسف لا يؤيده أي قدر من المعرفة العلمية بتشخيص هذه النوبات «الصرعية» فعلاً ، وإن اختلفت مظاهرها عن الشائع عن الصرع الحركي العام ؛ فهذه النوبات قد وصفت بدقة بحيث تشير مباشرة إلى أنه ليست سوى «نوبات صغرى» ، و «نوبات إغفائية» ، و«نوبات سوداوية» .. وكلها أنواع وتباديل مما هو صَرَع فعلاً ؛ فليس الصرع هو مجرد فقد الوعي والتشنج الحركي ، بل إن مداه قد امتد ليشمل مساحة من السلوك وأشكالاً من الوعي تكاد لا تحصى[٢٤] . والشعور بالموت ، والخوف منه قبيل النوبة ، (وقبيل النوم ، كما ذكر ديستويفسكي لأخيه أندريا) هو إعلان مباشر للطبيعة البشرية التي تظهرها بوجه خاص «الطبيعة الصرعية» . ذلك أن النقلة المفاجئة التي يحدثها النشاط الصرعي تعلن التغير النوعي المؤقت من تنظيم وعي بذاته إلى تنظيم آخر (أو «لا تنظيم» لحظي) ؛ وهذا هو الموت (الذي يمكن أن نعرفه فنخاف منه رأى العين - فالموت الحقيقي غير قابل «للمعرفة» في حدود أدواتنا المحدودة) . إذن ، فالتفسيرات التي بنيت على تصور رمزي لمعنى الإغماء ، وتفسير «تثبيتي» لمعنى الخوف من الموت ... الخ . تحتاج جميعها إلى مراجعة جذرية .

على أن كل ذلك ينبغي ألا يعني أني أريد أن أختزل بدوري حالات (نوبات) ديستويفسكي إلى «مرض الصرع» بمختلف أشكاله ، لأطرد كل احتمال للربط بين ظاهرة المرض وفيض الإبداع عند ديستويفسكي ؛ بل لعل العكس هو الصحيح ؛ لأني حاولت فعلاً أن أبين دور النشاط المكافىء للصرع من منظور بنائي في وجهه الإيجابي ؛ وهو ما أعان ديستويفسكي - في تصوري - على فيض إبداعه[٢٥] . (انظر بعد)

***

ونفس الاتجاه التشخيصي قد حاوله بعض النقاد والأطباء على المستوى المحلي ؛ فقد قدم كاتب هذه الدراسة تشخيصاً لحالة «عمر الحمزاوي» بطل شحاذ نجيب محفوظ[٢٦] ، وحالة صلاح جاهين (الفرحانقباضية) في رباعياته بخاصة[٢٧] ، و «الغبي» لفتحي غانم[٢٨] . وكان أكثر هذه الدراسات الثلاث دلالة هي دراسة رباعيات جاهين ، ربما لأنها كانت تصف حالةً لا مرضا . أما دراسة مرض عمر الحمزاوي في «الشحاذ» ، وبالرغم من الاستهلال بأنها دراسة لمحتوى قصة بمفهوم «كلاسيكي» للصحة والمرض ، فإن رص الأعراض الواحد تلو الآخر للاستدلال على أعراض مرض الاكتئاب المتخلل بلحظات الهوس كان تسطيحاً برغم دقته . وأعترف الآن (أعني أعلن اعترافي) أني لم أضف بهذه الدراسة جديداً للنقد الأدبي ، وإن أفادت الدراسة «بعض» صغار الأطباء في تفهمهم لمرض الاكتئاب . وأكثر بعدا عن الصواب كان ما جاء في دراسة «الغبي» لفتحي غانم بشأن قياس العمل بالمقياس التقليدي . ولا يخفف من الخطأ - إلا قليلا - ما أعلنته الدراسة من أنه « ... لولا كل هذا (مثلاً : ذكر القياسات النفسية تحديداً ، ونقص قدرات النمو مباشرة ... الخ) - لوجدنا لها مخرجاً رمزياً ، ولأمكن اعتبارها من نوع الدراسات التي تستنطق مالا ينطق ، وتناقش من لا يفهم ... الخ»[٢٩] .ذلك أن هذا النقد ظهر وكأنه يصحح ورقة إجابة طالب ، لا يعايش عمق وعي كاتب .[٣٠] والأمر نفسه ، أو قريب منه ، أو مزيد عليه ، ورد في دراسة طبيب آخر لمسرح اللامعقول[٣١] . وبالنسبة للنقاد ، فإن النويهي[٣٢] والعقاد[٣٣] استعملا اللغة التشخيصية في نقدهما النفسي لأبي نواس على سبيل المثال . وفي حين استعمل الأول ألفاظ المرض والانحراف بشكل مباشر ، اكتفى الثاني بوصف «حالة كذا» و «لازمة كيت» ، أكثر من تشخيصه لمرض بذاته . وسوف أعود إلى هذه الأعمال مرة ثانية .

***

أوردنا هذه الأمثلة العالمية والمحلية لنرى كيف أن النزعة إلى التشخيص المبنية على علم الطب النفسي هي من أقل إسهامات الدراسات النفسية في النقد الأدبي ، وإن كان يمكن أن تفيد الطبيب في تعرف الظاهرة المرضية (إن صح التشخيص) من بعد آخر . ولعل الوقت قد حان للكشف عن جانب آخر أو نشاط آخر مما يسمى «العلوم النفسية» .

٤

نبدأ بأقرب «العلوم» إلى ما هو طب نفسي ، وهو ما يسمى تجاوزا «علم» السيكوباثولوجي[٣٤] ؛ وهونشاط معرفي يتعلق أساساً بعملية تكوين الأعراض في أثناء تطور المرض . ولم يتفق المختصون على طبيعته أو حدوده[٣٥] . وقد وصفت له تعريفاً يناسب مرحلة المعرفة الحالية ، والتزامي بالفكر التطوري الدوري ؛ وهوتعريف يشمل البعد الطولي التوليدي والغائي معاً ، كما يغطي البعد العرضي التركيبي البنائي ؛ فعندي أنه« ... العلم الذي يبحث في **أصول المرض النفسي وكيفية تكوين الأعراض وما تعنيه ، وفيما يرتبط بذلك من طبيعة تكوين النفس البشرية وبخاصة في أثناء نموها أو في أثناء اضطرابها وتفكك مكوناتها ، وأخيراً في أثناء علاجها ، بما يشمل تباعد أركانها وإعادة تنظيمها معاً** . وهذا التعريف يحدد كيف أنه ينتمي إلى الدراسة الدينامية والتركيبية ، في الوقت نفسه الذي ينتمي فيه إلى التاريخ الطبيعي Natural History ؛ ثم إنه في النهاية علم لا يمكن فصله عن الممارسة الإكلينيكية العميقة ، التي تواكب مراحل التدهور وأطوار إعادة البناء على حد سواء . لذلك فإن هذا العلم لا يقتصر على رصد الأعراض الظاهرة ، أو تسجيل المعلومات المستبطنة ، وإنما هو النتاج المباشر لتطبيق

المنهج الفينومينولوجى فى الممارسة الإكلينيكية . وهو يتخطى الملاحظة الطرفية (دون إهمالها) ، ولا يكتفى لا بالملاحظة للرصد ، ولا بالاستبطان والتذكر ، حيث يعتمد على «الخبرة المباشرة الكلية ، القادرة على الاختراق واستيعاب المعطى وإعادة التركيب .»[٣٦] . وهذه الطريقة تعتمد إلى حد كبير على «شخصية الباحث : نوعها وخبرتها ، وتجربتها ومعاناتها ، ومدى وعيها . .»[٣٧] .

وقد عرجت على الحديث عن منهج الدراسة المحورى لهذا العلم لأنى أراه منهجاً موازياً - بل يكاد يكون مماثلاً - للمنهج المتبع فى كل من الخلق الفنى والنقد الإبداعى[٣٨] . فإذا كان موضوع الفحص والدراسة مريضاً ، شمل هذا المنهج «المواجهة والمعاناة والإثارة والتقمص (والتمثل) والاختراق والتخلخل الموازى والعودة وإعادة التوازن» ، ثم التعبير والتنظير . وتسمية **الناتج علماً فى السيكو باثولوجى** يعرض عادة فرضاً يمكن تطبيقه وتعديله من واقع المنهج نفسه . وبالقياس فإنه إذا كان موضوع **الفحص نصاً أدبياً** ، واتبع المنهج نفسه ، إذن لأنتج إبداعاً نقدياً (ليس بالضرورة نفسياً) .

فهذا العلم ، إذن ، بالمفهوم الذى أوضحته ، يتفق مع النقد الأدبى منهجاً ويختلف معه «مادة» (وناتجا طبعاً) .

وعلم السيكوباثولوجى من هذا المنطلق يختلف بداهة عما هو علم بالمعنى الشائع من حيث إنه معرفة دائمة النمو ، فائقة المرونة ؛ فمعطياته السابقة تكاد تكون إطاراً عاماً لمسيرة دائمة التغير من واقع دائم التجدد . وإذا كان اشتقاق اسمه (باثولوجى = علم المرض) يقصره على ما هو مرض ، فإن وجهه الآخر - بنفس منهجه - يمكن أن يدرس الإبداع ، إذ هو نقيض العملية المرضية (وذلك بالرغم من أنى ضمنت تعريف علم السيكوباثولوجى الجانب المختص بالنمو وإعادة التنظيم) . فإذا كان المقصود فى علم السيكوباثولوجى هو التركيز على العملية التى تتحور بها البنية السوية إلى بنية مريضة ، بما يترتب على ذلك من ظهور أعراض ، فإن التركيز فى العلم المقابل[٣٩] (الوجه الآخر للسيكوباثولوجى) يكون على العملية البنائية التى تتحور بها البنية المتلقية المستوعبة إلى بنية قادرة على إعادة التنظيم ، بما يترتب عليه من ظهور الناتج الإبداعى[٤٠] .

وبألفاظ أخرى ، فإن دراسة الإبداع الأدبى ، بمنهج فينومينولوجى ، **مع استعمال أبجدية نفسية منتقاة من مختلف المصادر** ، وتخليق العمل الإبداعى فى صورة نقدية جديدة . . هو ما أعده الوجه المقابل لعلم السيكوباثولوجى[٤١] .

ولا بد أن أعلن فى هذا الموقع أن علم السيكوباثولوجى كما قدمته هنا لم يعد له فى أغلب ألوان نشاط الطب النفسى المعاصر مكان لائق . وعلى هذا فإن وجه الشبه بين النقد الأدبى من المنطلق الفينومينولوجى بأبجدية نفسية وبين السيكوباثولوجى لا يعلن ضمناً أن أغلبية الأطباء النفسيين قد اكتسبوا الأداة المناسبة لأى من النشاطين ، بل إن واقع الأمر يقول : إن هذا يكاد يكون هو الاستثناء[٤٢] .

ولو أننا راجعنا المثالين السابقين (هملت ، ديستويفسكى) بمقياس السيكوباثولوجى لنقارن بين هذا المقياس والبعد التشخيصى السالف الذكر ، لأمكن معرفة مستويى الدراسة المشار إليهما (أى مستوى التشخيص ، ومستوى السيكوباثولوجى) .

ولكن قبل ذلك يجدر بنا أن نكمل استعراض بقية ما يسمى بالعلوم النفسية .

٥

تحت عنوان «علم النفس» نقابل ثلاثة أنواع من النشاط المعرفى ، لكل منها علاقة مختلفة بموضوعنا فى هذه المقدمة .

١ - فعلم السلوك Behaviourology[٤٣] هو العلم المختص بدراسة ظاهر السلوك ، دراسة دقيقة مقننة ومحددة ، بمعطيات كمية قابلة للمقارنة وللتثبت بالإعادة . وهو بذلك أقرب ما يكون إلى مفهوم العلم الحديث . حتى ليحق لأهله أن يكون لهم معمل محدد المعالم مثل معامل العلوم الطبيعية . ولا شك أن هذا العلم - فى الحدود التى رسمها لنفسه - قد أجاب عن أسئلة مهمة فى موضوعنا هذا ؛ وذلك فيما يتعلق «بما يتميز به سلوك المبدع» ، أو «ما هو فى المتناول من عملية الإبداع» ، أو «الدراسة التحليلية لمحتوى الناتج الإبداعى» . لكن هذا كله لا يغطى المفهوم الإبداعى (الفنى) لنشاط النقد الأدبى ، برغم أنه يثرى الأبجدية النفسية بما يزيده من مساحة رؤيتنا للعمل الفنى ، وما يضيفه من أبعاد وصفية . فالنقد الأدبى بما هو إبداع تال يمكن أن يستفيد من الأرضية المعرفية المشارك فى تنميتها هذا العلم (السلوك) ؛ لكن الإغراء الخطر يظهر حين يصبح علم السلوك هذا هو النموذج المطروح على النقد الأدبى فى محاولته أن يصبح «علماً» هو الآخر[٤٤] .

٢ - وعلى أقصى الطرف الآخر من هذا العلم (السلوك) نجد ما يمكن أن يسمى «علم نفس اللاوعى» - وقد فضلت هذا الاسم بديلا عن الاسم الشائع عن هذا النشاط المعرفى ، وهو «التحليل النفسى» ، لأؤكد «مجال» النشاط الذى يقول به أكثر من محتوى «المادة» وطريقة تناولها . ويمكن أن نُرجع بداية ذيوع هذا النشاط المعرفى إلى سيجموند فرويد ومن تبعه (وليس من انشق عنه ، أو تجاوزه ، كما هو سائد) . وعلم نفس اللاوعى شديد الإغراء شديد الخطر ، يحمل من التحدى والتناقضات مالا سبيل لحصره فى هذه المقدمة ؛ ومع ذلك فلا يمكن إنكار التأثير المترامى الأطراف الذى أحدثه ظهور المدرسة الكلاسيكية للتحليل النفسى حتى كادت أن تؤثر بشكل خطر على الإبداع

الأدبي في مستوياته الإنشائية والنقدية على حد سواء . وأول ما ينبغي مواجهته من تناقضات هذا النشاط المعرفي هو أن يكون ثمة علم ، ثم يكون موضوعه ليس قائماً في الوعي ؛ فالواقع أن اللاوعي هو في غير متناول الدراسة إلا من خلال مظاهره في الوعي . لكن المحللين يرون في ذلك رأيا آخر على أساس أن «الشعور الظاهر نفسه لا يعدو أن يكون إنكاراً لهذا اللاشعور ، ونفياً له»[٤٥] . وعلى ذلك فإن الدراسة المتوقعة لهذا المحتوى تعتمد أساساً على القدرة على الترجمة المعقدة من ظاهر الوعي إلى حقيقة اللاوعي ؛ « . . فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوي»[٤٦] . وهي لغة جديدة حتماً ؛ وهذا يتطلب بدوره «معجماً» سابق الإعداد (غالباً) ، ومترجماً فائق المهارة . وكان نتيجة تضخم المعجم وثباته مع تواضع المهارة ، أن تعسفت التفاسير وتمادت في تقييم «الرمزية» في العمل الأدبي ؛ وهي ليست رمزية مستقاة عادة من مضمون العمل الأدبي ، وإنما هي مستعارة من أبجدية التحليل النفسي الكلاسي (الفرويدي) ، التي كادت تستقر على مقولات بذاتها ضد طبيعة تطورها الحتمية . ومع التركيز على أن لغة اللاشعور هي لغة مصورة بدائية ، وأن التعبير أقرب إلى العيانية ، فإن ظهور هذه اللغة بصورتها المباشرة في الشكل الجديد للعمل الأدبي (أدب الحلم - وتيار الشعور) لم يثن أغلب المهتمين بهذا الفرع المعرفي عن الإفراط في الترجمة ، ليذهبوا مباشرة إلى مواجهة المادة التي لم تعد لا شعوراً ، بل شعوراً مباشراً برغم علم ألفته ، مواجهة مبدعة متحررة من وصاية النظرية . وهكذا نجد أنفسنا أمام واقع يكاد يقول : إنه لا يوجد إلا الشعور (الوعي) وإن اختلفت مستوياته ولغاته . ومن ثم ، حق للاتجاه الذي يركز على الوعي أن تكون له منظومته المعرفية المميزة تحت اسم علم نفس الوعي .

٣ -وهذا الاسم «علم نفس الوعي» غير شائع بالدرجة التي يستحقها ؛ فأغلب أهل «علم السلوك» لا يعترفون بالوعي «سلوكاً» قابلاً للدراسة في ذاته ، وإنما في محتواه . وأصحاب علم اللاوعي لا يرون في الوعي إلا قناعاً لما دونه أونفياً لما يخفيه . كل ذلك برغم أن الوعي هو النشاط الوسادي اللازم لكل الوظائف النفسية ، المتداخل فيها ، والمحتوى للأحداث بذاتها ، المصنوع منها ؛ كل ذلك معاً في آن واحد . وهو النشاط الكلي الوسادي الذي يمثل البنية الأساسية لأي سلوك جزئي ، كما أنه تتعدد فيه «المستويات» التي تتبادل وتتناقض في تضافر وُلاَفي متناوب متصاعد دائماً .

وقد استعمل الطبيب النفسي هنري إي[٤٧] هذا التعبير «علم نفس الوعي» ليؤكد أن النشاط النفسي بعامة (في الصحة والمرض على حد سواء) ليس إلا سيكولوجية الوعي ؛ أو هو البنية المحصّلة لكل المستويات المنظمة هيراركيا (النابعة من التاريخ الفيلوجيني والأنتوجيني) .[٤٨] .

على أن هناك مدارس لا تطلق على نفسها هذا الإسم المباشر (علم نفس الوعي) ، لكنها تعطى أهمية قصوى للإرادة والحرية والمسئولية في تشكيل الذات ومواجهة الآخر . ومن ذلك مدارس علم النفس الوجودي ، وكثير مما يندرج تحت ما يسمى بالاتجاه الإنساني في علم النفس ، مما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلم نفس الوعي لا ينفي ما هو لا شعوري ، وإنما يعده وعياً آخر كامناً ، ونشطاً متبادلا في الوقت نفسه . وهو يسمح من هذا المنطلق باستيعاب مفهوم «تعدد الذوات» في إطار الوحدة الإنسانية ، وبتعبير آخر : تعدد حالات الأنا . وبرغم الشائع ، اعتماداً على ما اشتهر من نظرية التحليل التفاعلاتي «إريك بيرن»[٤٩] ، من أن هذه التراكيب هي حالات الذات «الوالدية» والناضجة والطفلية ، فإن المسألة أكثر تعقيداً ، وتكثيفاً . فحقيقة الأمر ، ومن خلال تبنى المفهوم الأحدث للبصم[٥٠] وفعلنة المعلومات[٥١] على مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الجشتالتي ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بنيات الوعي) ، وبين مفهوم تعدد الذوات[٥٢] . وأهمية هذه الإطالة هي أن هذا التعدد يمثل أولاً : الثروة الأساسية التي يستمد منها الإبداع مادته ، وثانياً : أن الإبداع يخلق من هذه المستويات المتبادلة في الأقوال العادية بنية جديدة من خلال تآلفها الجدلي النشط . وبتعبير آخر فإن الإبداع ينشّط أكثر من مستوى من مستويات الوعي (على أساس أن كلامنها تنظيم كامن وليس مجرد معلومات) ، من كمونها في صورتها الجاهزة أولاً ، ثم من خلال التنشيط «معاً» ، ليتم التخليق الجديد الذي يظهر في شكل النتاج المبدع[٥٣] .

ويصبح النقد الأدبي ، إذ يواكب هذا المنطلق المعرفي ، نشاطاً إبداعياً من حيث إنه النتاج الوُلاَفي المثارُ من واقع تنشيط نشأ من النص الأدبي موضوع الدراسة .

وهكذا نجد أن ما يسمى علم نفس الوعي هو أقرب ما يكون إلى طبيعة النقد الأدبي . ويتأكد هذا بوجه خاص حين نعرف أن طريقة الدراسة إنما تتم أساساً باتباع المنهج الفينومينولوجي .

فكأننا بعد هذا العرض السريع نركز - من منطلق ما نتبنى من رأى - على نشاطين معرفيين من بين ما ذكرنا ، وهما علما السيكوباثولوجي (ووجهه الإيجابي لدراسة الصحة الفائقة في حالة الإبداع) ، وعلم نفس الوعي . ومساحة التداخل بينهما تكاد تجعل النشاطين ينطبقان من عمق معين - فضلاً عن أن منهج الدراسة في كل منهما هو - أساساً - المنهج الفينومينولوجي .

٦

ولكن ، وقبل أن ننطلق إلى الجزء التطبيقي من هذه المقدمة ، يجدر أن نشير في عجالة إلى ما يسمى بمدارس علم النفس ، وهي تتضمن بوجه خاص مدارس السيكوباثولوجي ؛ فقد تعددت هذه المدارس وتنوعت بحيث أغرت بأن ترفض جميعها . لذلك فحين يقال إن ثمة نقداً نفسياً فلابد أن نتوقع أن يحدد الناقد

مدرسة بذاتها ، أو يعلن موقفه الانتقائى المسئول تماماً . ولنتذكر أن المدارس النفسية لا تختلف فى المنهج أساساً ، وإنما فى التصور **النظرى والقيمة** . . فيما يتعلق بما هو إنسان ، وتركيبه ، واحتمالات تغير هذا التركيب فى النمو الصحى والتدهور المرضى على حد سواء . على أن الأسلوب الانتقائى لا تحدده مهارب الاستسهال ، وإنما توجهه «رحابة المعرفة» ، مما يتطلب قدرة فائقة على الترجمة من منظومة معرفية إلى أخرى . وهو فى نهاية الأمر سوف يشمل - لذلك - المعايشة وإعادة الصياغة الخلاقة ، مع استعمال أبجدية نفسية من مختلف المصادر بتوليف ذاتى جديد . ويصعب حينئذ التركيز على أن هذا النقد هو نقد نفسى بالضرورة ؛ لأنه لا يعدو أن يكون نقداً مبدعاً أولاً . . مستعملاً الأرضية المعرفية بعامة ، بما فيها المعارف النفسية . وقد يكون هذا هو نفس الحال بالنسبة للإبداع الأدبى بعامة ، إلا أن الفرق هو أنه فى النقد الأدبى قد تظهر المعارف بشكل محدد ومباشر ؛ أما فى مراحل خلق النص ابتداء فلا تظهر هذه المباشرة أبداً (فى الأعمال الجيدة) .

وعلى ذلك ، فإن قوة النقد وأصالته إنما تنبع من تماسكه الداخلى وإضافاته الخلاقة ، بغض النظر عن اللغة المستعملة : نفسية أو غير نفسية .

٧

وقد آن الأوان لنباشر التطبيق والمراجعة . ولنرجع أولاً إلى المثالين السابق الإشارة إليهما (هملت - وديستويفسكى) ، فبعد أن رأينا تهافت التفسير التشخيصى ، نتقدم خطوة محاولين **الانتقاء المرن لإعادة تخليق النص من واقع معايشة مباشرة ، فنقول :**

١ - إن رؤية شبح والد هملت المقتول بواسطة صديقيه أولاً إنما يضعنا مباشرة فى مواجهة ظاهرة هى أقرب إلى الأسطورة ، أو التخيل الجمعى ، أكثر مما يذكرنا بحالة «فردية» ترى هلوسات بصرية وسمعية لا يراها غيرها ؛ لأن الإصرار على الاقتراب التشخيصى من «الحالة» ، لا بد أن يضعنا فى مواجهة ما يسمى بالجنون الثلاثى Folie à Trois من النوع المعدى contaminée أو المتزامن Simultanée . لكن مسار المسرحية وتطور الأحداث لا تبرر أيا منها ؛ فالهلوسة بدأت أولاً عند من لا يهمه الأمر (مباشرة) ، ثم انتقلت إلى صاحب القضية ؛ كما أن الظروف الوجدانية بين «الأصدقاء الثلاثة» ليست متماثلة لدرجة تجعل اضطراب إدراكهم متزامناً إلى هذه الدرجة . لكل ذلك لا تصبح الهلوسة مفتاحاً لمرض هملت ، بل لا يصبح المرض مطروحاً أصلاً كاحتمال حقيقى أو تفسيرى . **والفن يسمح بتواجد «الوعى الآخر» بجوار «الوعى السائد» دون حاجة إلى مرض أو تشخيص .**

٢ - إن المبالغة فى التركيز على تلكؤ هملت فى تنفيذ ما تلقاه من الشبح (الوالد) هو أمر غير مفهوم ؛ فالأصل فيما يُتلقى عن طريق الهلوسة أو الحلم أو الحدس . . الخ فى هذا الوقت المبكر من الاضطراب هو أن يقابَل بالشك والمراجعة ؛ فهذه المراجعة تعلن تماسك الشخصية نسبياً ، فى مواجهه هذا الوعى الآخر (التنظيم / البنية) الذى نشط مستقلاً ليعلن رؤيته أو يملى اقتراحاته فى شكل شبح أو صوت ، كما يدل التردد أيضاً على أن العملية التفككية ما زالت فى بدايتها لم تستتب بعد ؛ فالمتوقع (بل الواجب) أن يتأجل التنفيذ حتى يتحقق هملت من حقيقة هذه الرؤية ، وربما طبيعتها ، ثم يدبر الخطة وهو يدرس جدواها . ثم إنه - حتى بعد ذلك - لا يوجد إلزام بالتنفيذ لمجرد أننا نتوقع ذلك بحسبة منطقية سخيفة ؛ لأن دور الفن هو أن يتحدّى هذا المنطق الجاهز والحساب المسطح (مَن قتل يقتل ، ومن سمع هاتفاً يجيبه ..لماذا ؟) .

وهذا المنطق المسطح هو الذى برر - أحياناً - اتهام هملت بالجبن والضعف ، وكأن الموقف يحكم عليه من منطلق أخلاقى ؛ وأخلاق من ؟ أخلاق العامة أحادية النظرة . إن الفن يحرك الطبقات الأخرى ، وإلا فلا «فن» ، واستجابة هملت كانت على أكثر من مستوى ؛ **فهو قد تفاعل حقاً مثلما توقعنا ، واستجاب للهاتف - من حيث المبدأ - وخطط للانتقام ، إلا أنه «رأى» أبعد مما حسبنا ، فثارت قضايا أكثر جوهرية وأخطر أثراً .**

ذلك أنه واجه الطبيعة البشرية فى تركيباتها المتكاثفة من ناحية ، وفى مسار نموها من ناحية أخرى ، (كما سيأتى) .

٣ - مسايرة لهذا الاستغراب الأخلاقى المنطقى بدأت محاولات النظر والتفسير ؛ وكان من أكثرها قبولاً التفسير التحليلى النفسى الذى يقول : إن هملت تقمص عمه باعتبار أنه (هملت) هو القاتل الحقيقى (لوالده) ، وما عمه إلا أداة تنفيذ أحلامه التى تمنت قتل الوالد للاستحواذ على الأم (ومضاجعتها) . وهذا التفسير المؤسس على ما يسمى عقدة أوديب يحتاج إلى مراجعة[٥٤] .

وقد آن الأوان لنقرأ العمل من منطلق تركيبى ذى أبعاد أرحب ؛ فالتنظيم «الوالدى» (من منظور تفاعلاتى تطورى إيقاعى)[٥٥] هو كيان داخل النفس يقابل «بشكل ما» الكيان الوالدى خارج النفس ، وهو لا يرتبط «بالوالد» بالمعنى الأسرى الجنسى الأوديبى ، وإنما يستمد تركيبه من «منطبعات» كل ما يمثل السلطة . ثم إنه يمثل - فى نفس الوقت - أشكالاً متعددة - وأحياناً متناقضة - من التنظيمات الوالدية (فوالد هملت هو والده ، وأمه ، وعمه ، وملكه ، وحموه ، . . . جميعاً . . وغيرهم) . ومن ثم فإن صراع هملت (ومن ثم تردده) كان نتيجة أن حادث القتل قد نشّط التنظيم الوالدى الداخلى وقلقله ، فى الوقت الذى كان يُنتظر فيه - تلقائياً - أن يتقمص الوالد الميت على نحو أعمق . وترجع

هذه القلقلة دون التقمص إلى كيان هملت الحساس المرن النامي المعوق معاً . وهكذا واجه هملت مشكلة نموه الأساسية ، وليس مشكلة الثأر لأبيه ؛ **فأبوه فى الداخل** ،وسيزداد «دخولاً» كلما تخلص «فيزيائياً» من «آباء» الخارج ، دون استيعاب أو تمثل ولاف . وهذا ما جعل هملت يكاد «يكتشف» هذه الخدعة التى يستدرجه إليها الشبح[٥٦] ، بديلاً عن مسيرته النموية الذاتية . وهكذا وجد هملت نفسه ملقى فى «مأزق نمو» لا يسعفه فيه كل الاقتراحات المطروحة (من ذاته وأشباحه وأصدقائه وأمه جميعاً) - ذلك أنه بقتل العم والحلول محل الوالد لن يكون إلا والده ؛ وهو **بترك العم والهرب بعيداً عن المواجهة لن يكون نفسه النامية** ، بل نفسه الهاربة ووالده المقتول بداخلها يعايره ويلاحقه . وحين يلتقط هملت هذا المستوى من الصراع (ليس بالضرورة التقاطاً محدداً ممنطقاً) يعلن بصريح العبارة طبيعة القضية وأنها قضية نمو الكيانى فى مواجهة الداخل والخارج معاً . إذن فالسؤال ليس هو «هل يقتل العم ، أو يؤجل قتله ، أو يهرب من مواجهته ؟» ؛ ولا هو فى «هل يستولى على الملك فيضاجع الأم (فى خياله) ، أو يظل طفلاً سلبياً معتمداً يضاجعها فى معركة سرية أيضاً ؟ . السؤال هو ما صرح به ، نتيجة المواجهة والقلقلة «أن يكون . . أو لا يكون» -«يكون» نفسه ، **مستقلاً عن الوالد ، متمثلاً له فى الوقت نفسه ، إذ يستوعبه نتيجة للمواجهة الجدلية البنائية** ؛أو «لا يكون» حين **يصبح صورة والده** (أى والده) ، **أو عكسها تماماً**(حتى لو كان اسمه هملت) ؛ فهو فى الصورتين «لم يكن» الخطوة التطورية الصاعدة منه ومن والده معاً ، بل ظل إما والده نفسه ، وإما عكسه ؛ وهذه هى «اللاكينونة» . وفى مواجهة هذه القضية الجذرية لا بد أن تعاد حسابات قتل العم بمحاولة الإجابة عن السؤال : ثم ماذا ؟ هل هذا القتل - إن تحقق - سيخدم اتجاه الكينونة أو سيلغى أحد شقى الصراع الذى هو أحوج ما يكون إليه فى هذه المرحلة الحرجة ، بعد أن ألغيت مواجهته مع والده المقتول ؟ إن الصراع إذن ليس بين «والد» غريم لا بد أن يختفى كما اختفى الوالد القديم ، ولكنه صراع مع (وليس «ضد») «والد داخلى» لا يختفى باختفاء أصله«فى الخارج» ، بل يلزم أن يتعتع تنظيماً مستقلاً ، ثم يبارزه بإسقاطه إلى الخارج على «والد» أو «عم» لتنقلب المعركة جزئياً إلى معركة خارجية ؛ إذ لا بد أن يواجه هذا التنظيم المتعتع فى الداخل مثيراً من الخارج . وباستمرار الرحلة بين الداخل والخارج يتولد البناء الولافى للمخلوق الجديد ، و«يكون» هملت الذى هو ليس «مثل» ولا «عكس» والده ، بل «هو» ما نما من خلال هذا التنظيم السلطوى الجاهز وعلى حسابه ، دون بتره أو إغفاله . مرة ثانية :**كأن التحدى الذى ألقى فى وجه هملت دون هوادة هو إدراكه أن نجاحه فى قهر سلطة الخارج «الوالد . . فالعم»** ،والتخلص منها ،**هو نجاح فاشل ؛ لأنه يؤدى إلى إنهاء معركة هو أحوج ما يكون إلى خوضها .**

وربما كانت مشكلته مع أمه (تنظيم والدى أيضاً) هى على نفس الوتيرة مع اختلاف **نوع القهر** ؛ فقهر الأم هنا هو سلطتها الامتلاكية ليظل (هملت) طفلها المعتمِد أبداً . وعلاقة هملت بأمه وأبيه هى أوضح دلالة على الفكرة التى ذهب إليها «رولو ماى»Rollo May**فى تأكيد أن الصراع الأساسى** - بغض النظر عن شكله الظاهرى - **هو صراع النمو للاستقلال** . وهذا ما حاول أن يفسر به شخصية «أوريست» (انظر بعد) . وهذا الرأى ينطبق على حالة هملت أكثر مما ينطبق فى حالة «أوريست» ، حيث تعلن هنا المشكلة صراحة بلغة النمو والكينونة[٥٧] ، وحيث يصبح قتل (التخلص من) العم (بعد الحرمان من الأب) بمثابة إعلان «إجهاض» نمو هاملت .

وهذا الحرص على النمو - ضد الرغبة فى الهرب بالبتر فالإجهاض - هو الذى يفسر عواطف هملت تجاه عمه ؛ **فهو «محبوب مكروه»** ؛ لأنه «لازم لسد الحاجة وإكمال المسيرة » ، وفى نفس الوقت هو سبب فى هذه الانحناءة العنيفة فى مسيرة النمو على نحو لا يحتمل . إذن فمن الضرورى أن يبقى ، وفى الوقت نفسه من البديهى أن يدفع ثمن فعلته . وهذه الثنائية العاطفية هى أمر طبيعى تجاه «الوالد» (فى الداخل والخارج) . وكونها تتجه نحو العم هو دلالة على أن العم «الآن» يقوم بدور الوالد **بكل تناقضاته الطبيعية** . وشيكسبير لا يدع مجالاً يسمح لنا برفض هذه الطبيعة (حتى لو خفنا منها أو أجلنا مواجهتها بمحاولة تفسيرها) . وموقف هملت فى مواجهة أمه كان بادياً ، بل فى علاقته بأوفيليا كذلك .

وعلى ذلك فإن رفضنا «لما هو نحن» هو الذى قد يفسر ادعاءنا عدم الفهم ، ومسارعتنا لاتهام المؤلف بالغموض . وحتى التفسيرات الأوديبية الجنسية إنما تستقطب قضية النمو إلى صراع جنسى ثلاثى أو أكثر . وقد يثبت أنه ليس سوى إسقاطات لتركيبات قائمة تبحث عن «مجال» فى الخارج يساعدها فى الجدل الصعب ، وقد تتخذ شكلاً جنسياً[٥٨] أو غير ذلك . فالمشكلة هى أساساً «أن يكون أو لا يكون» ؛ ولها أشكال متعددة ومسالك مختلفة . وإذا كان الجنس هو أحد هذه الأشكال أو المسالك ، فالعدوان (غريزة أسبق وأخطر) هو وسيلة أخرى . وقد أدت المغالاة فى التفسيرات «الجنسية» إلى تجاوز المشكلة الجوهرية «الكينونة» ، ثم إلى تجاوز تقييم دور العدوان «فى ذاته» فى رحلة النمو لتحقيق الكينونة ، حتى إنه كلما أطل العدوان برأسه سارع المحللون المفسرون إلى البحث عن دافع «جنسى» وراءه ، **وكأن العدوان ليس دافعاً بقائياً تطورياً فى ذاته ، وكأنه لا بد أن يجد ما يبرره فى دافع آخر وليس فى صلب الحياة نفسها** .[٥٩]

* * *

ثم نعود إلى موضوع التردد الذى أدهش الناس وحير النقاد ، وله أكثر من مظهر فى المسرحية ، سواء فى الأحداث أو

الأقوال (الأشعار) أو الاستغراق فى التفكير أو حوار الأحياء والأشباح . . الخ . والتردد - من منطلق تركيبى - هو إعلان لنشاط مستويين معاً ، بالتبادل السريع أو بالتنافس المتذبذب ، وإلى درجة أقل بالصدام المؤقت . وهذا ما ظهر جلياً فى موقف التردد الذى أثار كل هذا التساؤل ؛ لأننا لم نتعود مواجهة هذا التعدد الذى هو طبيعى للكيان البشرى . وقد تم تنشيط مستويين على الأقل من بنية هملت نتيجة لمقتل الوالد . وكما ذكرنا فإن الطبع (البصم)Imprinting الذى يظهر فى شكل تقمص شامل كان خليقاً أن يتم فور المقتل ، فيقفز هملت إلى ما هو «والد» (ليس هو هاملت) ، ويحل محله (يحل الوالد محل هاملت) فيبدو قوياً «شهماً» منتقماً . غير أن هذا لم يحدث نتيجة لتنشيط الكيان الطفلى (مشروع هملت النامى) فى نفس اللحظة ، فكانت المواجهة ، وكان الإسقاط إلى ما هو شبح ، وكان الحوار الذى لم ينته فى الخارج ، ولم ينقطع فى الداخل ؛ لأنه مع تنشيط الكيانين معاً انقلبت المشكلة من «أنتقم أو أهرب» إلى «أكون أو لا أكون» . ولم يقتصر هذا التنشيط على المستوى اللاشعورى لنواجهه فى الخارج بمحصلة نتاجه ، وإنما ظهر مباشرة فى الوساد الشعورى . ومادام هناك نشاطان متزامنان يحتلان الوعى معاً ، فلا بد من التردد بشكل قد لا يشل الإرادة فحسب(٥٩) ، بل يشل الحركة ذاتها ، لدرجة قد تصل إلى الجمود ذاته . فالشلل المؤقت ، والانتظار الساهم ، والحديث الداخلى - كل ذلك يعلن هذا التعدد فى «قيادة» السلوك .

لكن هذا التنشيط «معاً» ، الذى يظهر بوجهه السلبى فى شكل التردد المعوق ، هو نفسه أساس النمو الولافى الناتج من التناقض المواجهى . وثمة احتمالات أخرى تطل بوصفها بدائل يمكن أن نجد ملامحها فى المسرحية ، ويمكن أن نقول إن التنشيط معاً قد يظهر فى شكل التردد الكيانى ، أو المرض المُشِل ، أو يدفع إلى الاغتراب بالإسقاط أو بالإجهاض بالقتل أو النكوص . وهملت كان يصارع طوال الوقت للنمو ، إلا أن كل البدائل كانت تطل عليه بلا هوادة . ويظهر ذلك أكثر جلاء إذا ماعشنا المسرحية شعراً ولم نكتف بروايتها أحداثاً .

وهكذا نجد أن التفكير البنائى ينقلنا من مستوى «لماذا حدث» إلى مستوى «ماذا حدث» . وهذا المستوى الأخير يمكن أن يكون «حضوراً» فى ذاته ، يسمح بأن يعاش «مباشرة» قبل الإسراع إلى فك الرموز أو الترجمة .(٦٠)

* * *

ثم ننتقل إلى المثال الثانى «ديستويفسكى» ؛ فقد أوضحت فيما سبق خطأ «التشخيص» الذى حاول أن يستنتج أن نوبات الإغماء والسوداوية والخوف من الموت كانت نوبات هستيرية قبل الصرع ، ثم ذهب يستنتج من ذلك دلالتها على أنها تَوَحُّد مع شخص ميت . . الخ . وقد أبنت هناك كيف أن هذه النوبات - بوصفها المتاح - ليست سوى تنويعات لنوبات الصرع . ومع ذلك فإنى لم أقصد اختزال حالة ديستويفسكى إلى «مرض الصرع» على أساس أنه ليس له علاقة بإبداعه ، بل لعل العكس هو الصحيح . وقد تناولت هذا الموضوع فى دراستى لروايته الناقصة نيتوتشكانز فانوفا(٦١) ، حيث نبهت إلى وجه الشبه ووجه الاختلاف بين التنشيط المرضى والتنشيط الإبداعى ، وبينهما وبين الإيقاع النوابى الدورى فى مسيرة النمو ودوراتها . والذى يهم أن أعيده هنا بإيجاز هو أن الدراسة الوصفية لما هو «صرع» فى الطب النفسى ، والاكتفاء بتشخيصه وعلاجه بمضاداته ، هى حائل جذرى دون أى فهم محتمل لهذه الظاهرة المتعددة الأعماق والأبعاد ، والمعلنة لطبيعة تركيب المخ ونشاطه بنائياً ونوابياً ، وهذا (الحائل) يجعلنا ننظر إلى هذا المرض (وكل مرض) بحسب ظاهر شكله بمقياس الشذوذ والإعاقة فلا نتعمق منبعه أو تنظيماته أو بدائله أو غاياته (ولا أقول أساساً أسبابه ودلالاته كما يركز التحليليون) . ومن هذا المنطلق اجتهدت أن أبين أن الوجه الإيجابى لهذا المرض هو الذى سهل على ديستويفسكى رحلات «الداخل والخارج» حتى اكتسب هذه القدرة الفائقة التى سمحت له أن يعيش شخوصه - بما فى ذلك الأطفال - فيصف لنا هذه المساحة المترامية من الدراما البشرية الزاخرة ؛ إذ قد افترضتُ هناك أنه «. . . لودب النشاط (الصرعى)(٦٢) وانتشر (دون تفريغ فجائى شامل) . . وبدلا من أن يعود الحال إلى ما كان عليه ، ترتبت المعلومات(٦٣) الكامنة فى شكل جديد . . .» ، ثم «إن درجة النشاط الفجائى التى تفرغ فى شكل سلوك صرعى مرضى ، هى ما يعنى الأطباء والأخصائيين ؛ أما درجة النشاط الفجائى الممتد ، التى تتيح إعادة ترتيب مبدع وتوليفه فى شكل استعادة وإعادة معايشة وتنظيم وصياغة ونقل ، فهى الصورة الإيجابية للصحة الفائقة فى حالة الإبداع .

وقد كان من ناتج هذا التنشيط الإبداعى النوابى فى أعمال ديستويفسكى أمران :

الأول : أن معظم (وربما كل) المنطبعات الآتية من خارج ، والكامنة من الجذور ، أصبحت عرضة «لتعتعة» مناسبة تجعلها لبنات جاهزة للبناء الإبداعى الفياض . وقد يكون هذا سر تعدد الشخصيات وفيض الإنتاج وثراء التفاصيل فى آن واحد .

والثانى : أن هذه الشخصيات قد اصطبغت من جانب أو آخر بلون معاناته الذاتية التى لها علاقة مباشرة بالوجه المرضى لهذا التنشيط . ومن هذا نستطيع أن نفهم هذا العالم الهائل من المرضى (تخصص ديستويفسكى الدقيق) ، وفى الوقت نفسه نفهم التنوع الهائل فى شخصياتهم ، بحيث يستحيل القول الساذج بأنهم ليسوا سوى ديستويفسكى .

وإذ نتذكر أن تلك المنطبعات الواردة الكامنة ليست فى النهاية إلا ذوات تنظيمية داخل البناء النفسى ، يمكن أن يفيد فهم

برجسون(٦٤) حين يرى أن مؤلف الدراما «لا يحتاج أن يرى شخوصه فى الحياة من أجل أن يصورهم ، **وإنما هو يستخرجهم من ذاته التى تضم إلى حالة الإمكان ذوات أخرى كان يمكن لأى واحدة منها أن تكون** ذاته لو وافت الظروف وطاوعت الإرادة . فشخصية مؤلف الدراما تضم شخصيته التى يعيشها لنفسه ، وتضم إلى ذلك عدداً من الشخصيات غافية أو نائمة ، لا يزيد هو على أن يوقظها ، فإذا هى تتحرك وتسعى ، وترقص رقصها المقابرى ، فيأخذ يصورها»(٦٥) .

فديستويفسكي إذن مدين جزئياً لمرضه - ونحن كذلك . ولكن لابد أن يتضح أن المرض فى ذاته ليس هو المعْنى بصاحب الفضل ، وإنما التنشيط الباعث له أو لبديله ؛ ذلك لأنه لو يلتقط هذا التنشيط النوبى فى عملية ولافية إبداعية ، فإن صاحبه سوف «يرتد» إلى وجود ساكن أدنى . فالاختلاف فى «جرعة النشاط» وما يترتب عليها ، وكيفية استيعابها . والإبداع هو المسار الإيجابى **المركز** لهذه العملية . والنمو يمثل المسار الإيجابى **الممتد** ؛ أما المسارات السلبية فهى **الإجهاض الصرعى** ، والتناثر التركيبى ، والتجمد المشوش ، وما يصاحب كل ذلك من مظاهر مرضية . ومما تقدم نستطيع أن نخلص إلى نتيجة تقول :

إن التفسيرات «**الرمزية**» و «**العِلّية**» تزداد كلما قلّت معارفنا عن الظاهرة المعنية ، تركيباً بنائياً حالياً ، ومعنى غائياً مباشراً . فتفسير نوبات ديستويفسكي قبل الحالة الصرعية ، بعلاقته بوالده بدت مناسبة حين افتقرنا إلى معلومات كافية عن أشكال الصرع الأخرى ، والتركيب البنائى للنشاط الصرعى ومكافئاته ، واختزال شخوص ديستويفسكي إلى ما هو «ذاته» ، و «ذكرياته» تحت تأثير تأثره بمرضه ، بدا لائقاً حين افتقدنا فكرة «تعدد الذوات» و «وحدات الأنا» ، وما يمكن أن يجرى عليها من تنشيط يومى عادى (أثناء الحلم) أو فجائى مجهض (فى نوبة الصرع) أو بنائى ولافى (أثناء الإبداع) .

وبديهى أن هذا الاجتهاد هو ما استقبل به ديمى - بأرضيتى المعرفية الخاصة - ما هو ديستويفسكي شخصاً ومبدعاً ، دون إلزام بحتم علمى معين .

٨

اخترت المثالين السابقين لشيوعهما أولاً ، ثم لأنى سبق أن تناولتها فى مناقشة مخاطر الاختزال التشخيصى ثانياً ، ثم رأيت أنه ينبغى أن انتقل إلى أمثلة مقابلة من واقعنا الخاص ، فأبدأ بتراجم اتبعت المنهج النفسى ، ثم أنحو إلى مراجعة عينات محدودة لنقد**نصوص أدبية**بنفس المنهج ، وسوف ألتزم فى حدود لمقدمة أن أراجع النقد وما استشهد به ، دون أية إضافة من النص الأصلى ، فهذه مرحلة لاحقة إن أتيحت لها الفرصة .

وبالنسبة للتراجم فمن البديهى **أن نختار العقاد نموذجاً** مناسباً . ولنبدأ برائعته «ابن الرومى» .

يرى جابر قميحة فى المنهج النفسى ، **فيما يختص بالتراجم** الأدبية ، صورتين واضحتين ؛ **هما الصورة الهادئة المعتدلة** ، والصورة العلمية المتطرفة . وواضح ما وراء هذا التقسيم من فكرة مميِّزة ؛ ولكن اختيار التسميات **يحتاج إلى مراجعة ؛ إذ** لا يصح أن يقول ما هو علمى بما هو متطرف ؛ **فالتطرف يكون** عادة فى العقائد مواكباً للحماسة الدينية والمذهبية ، كما أن الهدوء والاعتدال ليسا من صفات التحرر من النظرية ، **وهما يتنافيان مع** التلقائية المبدعة التى ينبغى أن يتصف بها الباحث الطليق من النوع الأول ، بل إن هذا الباحث - وهو العقاد فى ابن الرومى - يمارس عملية متفجرة ومقلقلة ؛ إذ هى خلاقة وطلقة ، فى حين أن الباحث من النوع الثانى - العقاد (والنويهى) فى أبى نواس - يسير مكبلاً بأبجدية مُلْزِمة . لذلك فإنى أقترح - مؤقتاً - أن نسمى الصورة الأولى (ابن الرومى) النقد النفسى التلقائى المبدع ، فى حين نسمى الثانية (أبا نواس) التقويم النفسى المحدود(٦٦) . والآن ، إلى الأمثلة :

المثال الأول :

حين يتكلم العقاد عن «الطفولة النامية» التى تصف ابن الرومى ، تلك الطفولة التى «لا تجف ولا تشيخ»(٦٧) **نشهد له** بالتلقائية والإبداع . وفى نفس الوقت **فهو يتحدث بلغة نفسية** صريحة وسليمة ، يصف فيها ما وصل إليه ، **واعتمل فى نفسه** بشكل مباشر ، ويستشهد على صحته من شعر الشاعر وسيرته . ثم يأتى «إريك بيرن»(٦٨) بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة ليتكلم عن «حالة الذات الطفلية» فى كل منا . ولو علم بذلك العقاد تفصيلاً - حسب ما تطور إليه فيما بعد - فلربما عدل (بغير وجه حق) عن استعمال تعبير «النامية» ليلتزم بلغة العلم . فإريك بيرن يتكلم عن «ذات طفلية» ، **لكنها لا تتصف بالنماء المتجدد** كما توحى الكلمة التى اختارها العقاد وصفاً لما «**رأى**» ، **بل إن الذات الطفلية - من منظور بيرن - تذوب فيما أسماه «الناضج المتكامل»**Integrated Adult باستمرار النضج الحقيقى . لكن العقاد بحدسه الأدبى أعطانا بعدا أصيلاً لاحتمال أن «**ينمو الطفل فينا طفلاً**» . **إذ يكتسب قدرات متزايدة مع احتفاظه** بحلاوة طفولته ونقاء صدقه وتلقائية بساطته . **والعقاد لا يشير إلى** فاعلية نضارة الطفولة فى دفع الإبداع - **وهى عملية أصيلة** وعامة ، **ولا تتعلق بمفهوم بيرن - ولكنه يشير إلى ظهور «ملامح»** هذا الطفل النامى فى «**محتوى**» الإبداع ونبضه . كما أن تعبير «الطفولة النامية» ليس هو المرادف المباشر لتعبير «الطفل الكبير» ، الذى وصف به العقاد ابن الرومى فى موقع آخر ، حيث إنى استقبلت التعبير الأول بما يشير إلى طفولة دائمة التجدد والنمو والنضارة ، فى حين أن تعبير «الطفل الكبير»(٦٩) **هو تعبير**

أكثر سكوناً . ورؤية العقاد مقبولة فى الحالتين ، والسياق يسمح بالاستنتاجين ، وربما يرجع ذلك حقا إلى ضعف «الوصاية» العلمنفسية على فكر العقاد آنذاك .

والمسألة تحتاج إلى بعض النقاش ؛ فالعقاد كان يرى أن كل «اعتراف»شجاع ذكى بما «فى الداخل»هو نوع من البراءة الطفلية ؛ مع أن ذلك قد يشير أساساً إلى قدرة الشاعر على المخاطرة برحلة الداخل / الخارج بأقل قدر من الحيل النفسية الدفاعية . لكن السياق كله - أو أغلبه - يجرى فى صالح قبول رؤية العقاد كإضافة محدودة من قارىء ناقد حساس .

٢- إن ما هوطفلى ، إذ يُرى فى محتوى نتاج شاعر ، إنما يحتاج إلى عمق مناسب لنرى تكامله مع ما هو يافع وكهل وغير ذلك مما تتشكل منه المسيرة الولافية التى لا يمكن استيعابها إلا باحتمال رؤية - وممارسة - مواجهة الضدين للتفاعل الخلاق والتوليدالتصاعدى . ولكن يبدو أن العقاد لايحتمل ذلك أصلاً ؛ واهتمامه المفرط بتأكيد نمط محدد للشخصية إنما يشير إلى موقفه الساكن ، ومن ثم تسكينه لما يرى . ولم يحل ما اقترحه من مسألة «مفتاح الشخصية» من هذا السكون والميل إلى الاستقطاب والاختزال ؛ فهو يميل غالباً إلى افتراض رجحان أحد الضدين ، ويلتمس التأويلات لظهور الضد المقابل . وعلى سبيل المثال نراه يفسر شهادة ابن الرومى على نفسه بالحقد بأنه ادعاء للحقد وليس حقداً ، أو بأنه لتخويف الناس من قدرته على الحقد ، أو بأنه كان يتعاطى صناعة البرهان فأحب أن يمتحن قوته فى المنطق والفلسفة(٧٠) ، ويستشهد على ذلك - ضمن شواهد أخرى - بأنه ذم الحقد كما مدحه . وكل هذه الاستنتاجات والدفاعات تشير إلى أحادية زاوية الرؤية نتيجة للعجز عن استيعاب الحركة الجدلية ، وعن عدم تحمل مواكبة «قفزات النمو الكيفية» . وقد يرجع ذلك إلى شخصية العقاد الصارمة - برغم موسوعيته - كما قد يرجع إلى منهجه الفكرى الذى يميل فى أحيان كثيرة إلى الإفراط فى «الالتقاط - فالتعميم»(٧١) . وقد يكون الشاعر ذاته (ابن الرومى) لم يحتمل هذا التناقض ، فسارع بالتراجع رغم روعة الرؤية . ولكن من أين لابن الرومى أن يقول :

وما الحقد إلا توأم الشكر فى الفتى
وبعض السجايا ينتسبن إلى بعض

إن هذه الرؤية ليست طفلية ، ولا هى مجزأة ، ولا هى تحتاج إلى تأويل . ومهما تراجع الشاعر فى البيت التالى فخص الحقد بذى الإساءة ، وخص الشكر بحسن القرض (٧٢) ، فإنه قد أبلغنا رؤية متداخلة لا فكاك منها وهى تعلن لحظة حدس عميق ، اكتشف فيها كيف ينتسب الحقد إلى الشكر والعكس بالعكس . وهذا الانتساب لا يقتصر على وحدة الأصل بل على وِلاف المسار . ثم يتراجع الشاعر - وله ذلك - ويؤول الناقد - وله ذلك أيضاً . ولكن يظل الاستقطاب الأخلاقى أضعف من الحدس الشعرى . وإذا كان العقاد قد سمح لنفسه برؤية اقتراب الضدين بتبادل سريع «وربما تعاورته الحالتان فى لحظة واحدة»(٧٣) ، فإنه (العقاد) جعل نتيجة ذلك هى (الحيرة) وليس الاستيعاب المتحمل . ومن ثم ذهب العقاد ينفى بالحجة تلو الحجة حقد ابن الرومى أصلا ، ويذهب إلى أن اعترافه به أدل على عدم وجوده . والناقد هنا أولى باللوم من الشاعر ؛ ذلك أن«حركة»بصيرة الشاعر المخترقة لطبقات وعيه ذهاباً وإياباً قد تفرض عليه رؤية ما لايحتمل ، وقد يتراجع ، وقد يعود ، والناقد يواكب «حركته» هذه ، لا ليبرر تناقضاتها ويرجح أحد شقيها ، وإنما ليجمع مفرداتها فى كل جديد لم يقدر الشاعر بفيض صوره أن يلم به . لكن العقاد بتفسيره النفسى الأحادى البعد ، اضطر إلى تثبيت عامل غالب يقيسه بمقياس محدد الوحدات ، وأغفل - مضطراً فى الأغلب - الوضع الدائم النمو لما هو شعر وشاعر ، حيث تكون الصفة الأساسية هى عنف الترحال بين الداخل والخارج ، وسرعة الانتقال من «مستوى رؤية» إلى «مستوى رؤية آخر» ، إلى مستوى سلوك ، بحيث تتلاحق الصور الشعرية وكأنها بلا رابط واحد ، على نحو يحتاج إلى تأويل نقدى . والواقع أنها تحتاج إلى عمق لامّ ، لا يتم إلا بمواكبة ممسكة بالأطراف جميعاً . والتفسير النفسى (الأخلاقى والطبعى معاً) يفترض منظومة معرفيّة شائعة تعينه على تأويل التناقض الظاهرى بشكل ما ، فتسكن النظرة وتضحل الرؤية :
(١) «فالمطبوع على الصراحة لا يكون مطبوعاً على الحقد» ، أو (٢) «إن الحقود لا يشهد على نفسه بحقده»(٧٤) . وهو يلقى الرأيين كالقوانين ؛ والرأى الأول يقابل بين ضدين ليسا بضدين أصلاً ، بل إن الحقد يستلزم قدراً من الصراحة حتى يطلق إرادة العدوان التأثيرى من عقالها ؛ واستعمال تعبير «والمطبوع على» يحرمنا من رؤية معركة الشاعر مع «طبعه» وهو ينقده أو يخترقه أو يتجاوزه . والرأى الثانى لا يوجد ما يبرر التسليم به كقاعدة أخلاقية أو طبعية ؛ فمن الحاقدين من يفخر بحقده ؛ ومنهم من يُؤجَر ليحقد ويحسد . والتراث والقصص الشعبى ملىء بما يثبت ذلك ، ولكنه الالتقاط فالتعميم .

ونخلص من عرض هذا المثال المحدود إلى القول :

«إن العقاد بغلبة طبيعته أحادية النظرة (بمعنى الاستقطاب لا بمعنى ضيق الأفق) ، لا يحتمل مواجهة التناقض (ربما فى ذاته ابتداء وبالتالى فى طفله الحبيب الكبير ابن الرومى ؛ فهو لذلك لم يستطيع أن يراه حقودا شاكراً فى آن واحد ، فكان لزاماً عليه أن يفسر ويؤول ، وأسعفته معلوماته النفسية والطبيعية فوضع القوانين وأفتى ، وكان فى كل ذلك القارىء الحساس المحق ، الموضح لجانب رؤية وضوحاً نحن أحوج إليه ، ولكنه مجرد جانب . ولم تكن قد أصابته - بعد - وصاية تحليلية نفسية ، أو طبية غدد صمائية ، كما سيأتى حالاً .

المثال الثانى : أبو نواس ، عند العقاد[٧٥] (والنويهى) :

من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٥٣ (من عمر ٤٢ عاماً إلى عمر ٦٤ عاماً) ازداد اطلاع العقاد - بداهة - على المعارف النفسية وبخاصة التحليل النفسى . ويبدو أنه انبهر بمعطيات التحليل النفسى بخاصة ، لأسباب بعينها . وبالرغم من إعلانه قبوله لملاحظات التحليل ، وتحفظه إزاء تأويلاتها ، فإن لهجته فى الدفاع عنها (وبخاصة فى مواجهة طه حسين) وأسلوبه فى اتباع طرقها واستعمال أبجديتها ، يشير إلى اقتناع بتأويلاتها وليس فقط بملاحظاتها . وقد كان أثر كل ذلك «وخيماً» على دراسته لأبى نواس ؛ فقد بدا أن هذه المعارف لما دخلت إلى فكره حرمته تلقائيته التى ميزت ترجمته لابن الرومى . ويكفى أن نقرأ العنوان الفرعى لكل من الدراستين حتى نعرف الفرق بينهما : ابن الرومى ؛**حياته من شعره** ؛أما أبو نواس فهى : **دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى** . هكذا ، مباشرة !

وقد عيبت هذه الدراسة من أكثر من دارس وناقد وأديب بما ينبغى ، وبأقل مما ينبغى . ولا يمكن لغرض هذه المقدمة وفى حدودها ، أن أناقش بعض التجاوزات العلمية والتحليلية النفسية التى اضطر إليها العقاد فى سنه هذه وظروفه تلك ، ولكنى أذكر القارىء بما أسميته ظاهرة «الالتقاط - فالتعميم» ، فقد غلبت على الدراسة من أولها إلى آخرها . وأكتفى هنا بذكر بعض الملاحظات ؛ مثل :

١ - إن المعلومات الطبية (والفسيولوجية) الواردة عن «أسرار الغدد» (فضلاً عن أن كثيراً منها قد نسخ علمياً) لا مبرر لها أصلاً ؛ فهى معلومات جزئية لا قيمة لها فى شعر أبى نواس أو شكل جسمه أو طبيعة نموه (حيث لم يكن مريضاً بأى مرض غُدِّى إطلاقاً ، (كما لا يوجد إلا ارتباط واه بين الشذوذ والغدد) . وحتى لو كان ، فإنه لا يمكن إثبات العلاقة بين وجود عاهة الغدد الصمائية تلك والسلوك الفكرى بخاصة ، والإبداع بوجه أشد تخصيصاً .

٢ - بالنسبة للتحليل النفسى (وبرغم تحفظ العقاد الموقوف عن التنفيذ كما أوضحنا) فقد ذهب إلى استعمال جزئيات المعلومات من أمثال «لازمة التلبيس» ، «ولازمة الارتداد» الخ ، بشكل محدود ، وبالمفهوم الذى عثر عليه ، ربما بالمصادفة . فالارتداد - مثلاً - يقول عنه إنه من لوازم النرجسية ؛ «فهو الذى يعرف أحياناً باسم الصفات الثانوية» (!!) ثم يشرح شيئاً أشبه بالتقمص ؛ ولعله يقصد الارتداء . وهو كذلك يبالغ فى دلالة ما يبدو أنوثة لأبى نواس ويرجعه إلى النرجسية ، برغم أن ثنائية الجنس ، من عمق معين ، هى من ألزم أرضية الإبداع . ويمضى فى سائر اللازمات يلتقط ويعمم ويشخص بما لا داعى لتكراره هنا ، حيث عورض بما فيه الكفاية ، وكان نقد طه حسين من أدق ما قيل فى هذا الصدد ، برغم ما جاء به أيضاً من تجاوزات فى الرفض .

وتقع فى نفس السلة دراسة النويهى لأبى نواس ، حيث بالغ فى تجاوزاته وتعميماته وتشخيصاته بما لا يحتاج إلى إعادة تفنيد[٧٧] .

ونكتفى بأن نشير إلى أين يذهب بنا الإصرار على التفسير الأوديبى مثلاً . لقد ركز النويهى على أن أبا نواس قد قام بإحياء animation الخمر كائناً أنثوياً مجسداً[٧٨] . وهو يفسر هذا الإحياء بأن أبا نواس أحس نحوها بإحساس جنسى[٧٩] ، ثم أحس بعد ذلك نحوها بأنها أمه[٨٠] . وهكذا تكتمل عقدة أوديب برغم أنف كل شىء ، لمجرد أن شاعراً خاطب الخمر على أنها كائن حى يرضى ويسخط ، أو أنها العذراء تفض عذريتها ، أو الأم ترضع طفلها . والتعيين Concretization والإحياء animation هما من أهم أدوات ما هو شعر ، دون أى حاجة إلى تفسير لاحق ، بل هما من أخص خصائص الفن بعامة ، دون إعلان شذوذ أو انحراف أو مرض أو أوديبية . ولو أننا تنازلنا عن حشر المعانى والصور فى النظريات ، لظهرت الخمر كما رآها أبو نواس وأحبها وطرب بها وطرب لها وعاتبها وحادثها وشكرها وخاصمها ورضع منها وأهلها . وكل هذا لا يصف إلا دقة إحساس شاعر سكر أو لم يسكر . بل الأرجح ، أنه لم يسكر بالمعنى الغيبوبى الذاهل ، وإلا لما قال كل ذلك ، بل لنام أو هام على وجهه غيباً حصراً . حتى المخمور العادى قد «يحيى» الخمر تؤنس وحدته فى ركن حانة مهجورة ، فتراه - قبل أن يغيب - وهو يناجى كأسه ويستلهمه ويواعده ، دون جُنْسَنَةٍ أو أوديبية . بل إن أبا نواس قد عاش خبرة تأثير الخمر بوعى فائق سبق اجتهاد العلماء اللاحق ؛ فقد عايش - ووصف - فعل الخمر المباشر فى «تعتعة» التركيب الواحدى للذات ، ذات شاربها ، فتتعدد - دون جنون - كخطوة أساسية فى طريقها (الذات) إلى إعادة التركيب فى إبداع محتمل . يقول أبو نواس :

وما الغبن إلا أن ترانى صاحيا
وما الغنم إلا أن يتعتعنى السكر[٨١]

«والتعتعة» تحديداً هى اللفظ العربى الذى اخترته (دون ترجمة !!) ليصف هذه المرحلة الباكرة من البسط النموى أو المرضى ، التى تحقق فض التسوية المؤقتة أو الاشتباك الخامد المحقق لواحدية الذات مرحلياً . وهى العملية نفسها التى تحدث - صناعياً - نتيجة للسكر ؛ وهى العملية نفسها التى تسبق الإبداع[٨٢] . وأبو نواس لا يكتفى بذكر الظاهرة ، بل هو يصف نتيجتها من تعدد يعيه فيستوعبه فيبدع به فرحاً شاكراً :

ما زلت أستل روح الدن فى لطف
وأستقى دمه من جوف مجروح

حتى انثنيت ولى روحان فى جسدى
والدن منطرح جسماً بلا روح

وهذا بعض فعل الخمر - مباشرة - فى كيان مرن قابل للتحريك وليس كياناً هشاً جاهزاً للتناثر فالإغماء[٨٣] .

ثم إن النويهى يذهب إلى تشخيص أبى نواس بالشذوذ والمرض الصريح ، ويصر على ذلك بجرأة نادرة ، حيث يؤكد أنه ما ذهب فى تأويله لأبى نواس هذا المذهب إلا لشذوذه المرضى. وتصل به شهوة التشخيص إلى القول بأن أبا نواس كان فى أواخر حياته على حافة جنون الهوس والاكتئاب[٨٤] ، يفسر به فترات زهده ومرارة فلسفته فى ذبذبتها مع حالات نشوته وجذله ، بل لا يتردد فى أن يحدد «السبب» لهذا المرض : «والذى أسرع بدفعه إلى هذا الجنون وكاد يقذفه فى حفرته كان نفس الدواء الذى تداوى به : الخمر» !!! والأمر لا يحتاج إلى تعليق ؛ لأنه إذا بلغت الهواية النفسية والشهوة التشخيصية هذا المبلغ الذى عجز عن إدراكه الأطباء فى جامعاتهم ومستشفياتهم ومعاملهم أمام مرضاهم ، فلا تعليق . ومع ذلك ، فالأمر لا يتعلق فقط بأى التشخيصات اختار ، وإنما يتعلق أساساً بالحد الفاصل بين الصحة والمرض ، بل بالحد الفاصل بين الإبداع والمرض ؛ فحتى فرويد نفسه لم يعد الشذوذ الجنسى مرضاً فى ذاته . ومسار حياة أبى نواس ، منحرفاً أو شاذاً أو سوياً أو ثائراً ، ليس فيه ما يعلن الإعاقة المرضية أو التناثر المعجز أو الاضطراب المحدد ، الذى يصل بحدسه الإبداعى إلى وصف أعمق خلجات النفس على نحو لم نعتده ، يضىء لنا الطريق ، ولا يُظلمه على نفسه أو علينا[٨٥] .

ومهما يكن من أمر ، فلنذكر أن «رؤية» تركيبنا الداخلى بطبيعته غير المألوفة لنا فى الحياة العادية لا تعنى أن هذا «الشذوذ» هو كيان معيش فى فعل يومى لمن رآه ؛ لأن مستوى السيكوباثولوجى غير مستوى السلوك ، وما يحكم الفرق بين السواء والمرض هو السلوك وليس جذوره . حتى السلوك نفسه لا يحدد المرض بحالة الاختلاف عن النمط الإحصائى ، وإنما بشكوى صاحبه وإعاقته وشله . وكل ذلك غير وارد أصلاً فى حالة أبى نواس . ونتوقف عند هذا المنعطف لنعود إلى علاقة الشعر بالشاعر ودلالته على قائله فى فقرة أخرى من هذه الدراسة .

٩

هذا فيما يتعلق بعينة «التراجم» المؤسسة على المنهج النفسى ؛ أما بشأن محاولة تفسير العمل الأدبى ذاته بنفس المنهج على مستوى نشاطنا المحلى فسوف أركز على ناقد واحد (عز الدين إسماعيل) لأنه يمثل هذا الاتجاه بشكل متميز ، مع بعض الاستطرادات المحدودة لغيره إذا لزم الأمر (مثلما فعلت مع العقاد) . وسوف ألتزم بمراجعة نقده دون الأصل كما ذكرت ، ولن أخرج عن مقتطفاته .

ونبدأ بمراجعة تفسير مسرحية «سر شهرزاد» لباكثير كما قدمه عز الدين إسماعيل[٨٦] ، حيث أورد فى هذا الشأن محاولات متجاورة - وليست مؤتلفة بالضرورة - يمكن أن نعددها كما يلى :

١ - أن شهريار قتل زوجته الأولى «بدور» وهو يعرف أنها لم تخنه ؛ وقد قتلها لأنها صدّته رفضاً لشهوانيته ، فأحبط (جنسياً) ، فثار ، فانتقم منها بقتلها (حيث ارتبط معنى الرجولة عنده بتلك الصورة الشهوانية من الحياة التى يحياها) .

٢ - أن شهريار أقنعه «لا شعوره» (عن طريق الاستنتاج المعكوس) ، أن «بدور» كانت خائنة (=بما أنه قتلها) .

٣ - أن شهريار - ليحافظ على هذا الاستنتاج الحامى له من مواجهة الذنب الذى ارتكبه - ظل يكرر قتل بدور : أولا فى قتل زوجاته (البدائل) من العذارى بعد الليلة الأولى ، ثم بعد ذلك بقتلها (بدور) فى حلمه فى أثناء سيره وهو نائم .

٤ - أن شهريار انقسمت نفسه نتيجة لهذا الشعور الدفين بالذنب ، وأنه لم يكن له خلاص من هذا الشعور ، ومن ثم لم يكن لتتوحد ذاته ثانية إلا بالاستماع لصوت الضمير (رضوان الحكيم) بأن يكفر عن ذنبه بعمل الخير .

وبرغم ما فى أغلب هذه الاستنتاجات من وجاهة ، وبرغم ما بنيت عليه من «معلومات نفسية» ، فإن بعضها يبدو متأثراً بأبعاد متواضعة لم تستطع أن تغطى هذا التركيب المكثف لشخصية شهريار كما وردت فى المسرحية . وأكتفى هنا - كما وعدت - ببعض المراجعات كعينات لما يحتاج إلى إعادة النظر .

● أما أن الصد قد يؤدى «فى كثير من الأحيان . . . إلى العدوان» فهذا صحيح ؛ ولكن بما أن الناقد قد طرح بدائل لمسارات الإحباط ، إذن فهو يعرفها ؛ فكان المتوقع أن يكون التركيز على العوامل التى رجحت هذا السبيل (العدوان حتى القتل) دون غيره (العنة مثلاً) كرد فعل للإحباط . لذلك فإن الحاجة للبحث عن دلالة القتل تلح جنباً إلى جنب مع محاولة تفسير الدافع إليه .

● أما نظرية «الاستنتاج المعكوس» فهى جائزة ، وجائز مثلها ، وقبلها ، - لو صممنا على المنهج النفسى تفسيراً أو تحليلاً - أن يكون ثمة إدراك ضلالى Delusional perception[٨٧] قد أكد له الخيانة قبل القتل مباشرة ، وفى لحظة بالذات ، رغم علمه المسبق بغير ذلك ؛ لأن الصد الجنسى يُفَسَّر عند مثل

هذه الشخصيات (مثل شهريار) بأن فحولته ليست كافية لإخضاع «بدور» وجذبها ، فلا بد أنها تريد من هو أكثر فحولة ، أى أكثر حيوانية (ما يمثله العبد الزنجى) ؛ فهو (شهريار) مرفوض «لنقص فى الفحولة» (رغم كل ما يثبت عكس ذلك) ، وليس لنقص فى الرقة والطهارة كما يظهر من سطح حجج بدور (هكذا يفكر داخله) ، فتتركز غيرته فى حيوان أقوى منه ، ولا ينفع فى ذلك إقناع سابق أو لاحق ؛ فهو الإدراك الضلالى ، فالقتل .

● أما أن شعورا بالذنب قد نشأ نتيجة لهذا القتل «الخطأ» ، ترتب عليه انقسام الذات ، فإنه جائز أيضاً ، لكن تكرار فعل القتل له أكثر من وجه ؛ فهو يعلن - أيضاً - أن القتل لم ينفع فاعله شيئاً (شرب الماء المالح) ، وهو يعلن كذلك استمرار المشكلة الأصلية (المبهمة حتى الآن) ، وهو يعلن كذلك «إنكار» القتل الأول (وإلا فما الداعى للتكرار) .

● أما أن الحل النهائى (الذى لأم ذاته المنقسمة) كان هو **التكفير عن الذنب** بفعل الخير ، فهو حل لا يحرر النفس «حتى تعود إلى صاحبها أو يعود إليها صاحبها واحدة بلا انقسام» ، ولكنه حل ينكر الجزء القاتل الشرير حتى يلغيه تماماً ، بقهر «ضميرى» مقابل . إذن فهو لا يوحد النفس ، ولكنه يشكلها من «النصف الآخر» ، ليصبح فرداً عادياً ماسخاً مهذباً .
وليس هذا ما حدث ؛ فالسندباد ليس هو «فاعل الخير» تكفيراً عن الذنب ، ولكن السندباد هو فارس المعرفة بكل طبقاتها .. وهذا هو مفتاح الاقتراح البديل ؛ وفى ذلك نقول (مع احتمال الوقوع فى الأخطاء نفسها) (٨٨) .

يبدأ هذا الاقتراح من رؤية المؤلف والناقد (النفسى) على حد سواء ؛ فقد أعلنا - الواحد تلو الآخر - حاجة شهريار إلى أن يُرَى(٨٩) (يشاف) فجوره الدال على فحولته . وهذه خطوة تعلن حدس المنشىء والناقد على نحو يجعلنا نقف أمامه كما ينبغى ؛ إلا أن الحاجة لرؤية «الفجور» داخلنا ليست هى الفجور (سلوكاً) ؛ فحاجة الإنسان إلى أن يُرى - عموماً - حاجة أصيلة فى الوجود البشرى ؛ وهى عميقة الغور ، قبل الجنس وبعد الجنس .
والرؤية المطلوبة تشمل **التقبل** ؛ وهوية الرائى (المتقبل) لها دلالة خاصة ؛ فأن يُرى شهريار من «بدور» أو شهر زاد غير أن يرى من جواريه ؛ فالرؤية المتقبلة تكون ذات قيمة وجودية خلاقة حين يكون مصدرها شخصاً آخر ، يستطيع أن يبدى قبولاً (ولو مبدئياً) للمرئى «كما هو» ، لا «كما ينبغى» ولا «كما يريد» . وحين يكون «الشوفان» كلياً ، **فلا تراه الجوارى إلا فحلاً جنسياً ، ولا تراه بدور إلا بعلاً دمثا ، وإنما تراه شهر زاد سندباداً يجمع الاثنين ويتخطاهما بالبحث الدائم عن معرفة متجددة أبدا للداخل والخارج** (اللذان هما فى النهاية صورتان لوجه واحد) - عندئذ تصبح القضية التى تعلنها شهر زاد الأسطورة ، أو شهر زاد المسرحية (سر شهر زاد) هى قضية النهم إلى المعرفة ، والرؤية المتجددة الكشف لى وللعالم ، والحاجة إلى القبول الكلى ، كشروط أساسية لوجود البشر«معاً» ، بما يميز البشر . ومن هذا المنطلق تصبح عذراء كل ليلة هى المجهول الذى لم يكتشف من قبل ، وحين نفض بكارته فلا ينبىء إلا عن جنس لا يفنى ، أو عمى لا يتقبل ، ينتهى دوره ليبدأ البحث من جديد(٩٠) ، إلى أن تظهر شهر زاد فتمسك الخيوط من أطرافها المتعددة ، **وتقبل كل «البدايات» برغم ظاهر تباعدها ؛ فهى تقبل فحولته وتنفخ فيها ، وهى ترى حاجته إلى هذا القبول أكثر من الفعل المترتب عليه ؛ وهى تلتقط حاجته إلى معرفة «الباقى» ، فتقدمه إليه فى حكايات «الخارج»**(التى هى مساقط لما بالداخل من جانب ما) حتى تجعله يكتشف نفسه سندبادا ، لا فحلاً جنسياً (فحسب) ، ولا زوجاً مطيعاً ماسخاً (فحسب) ، بل إنساناً «يسعى» عشقاً فى المعرفة والاكتشاف . وهنا تقع أهمية مراجعة «النهاية» المختلفة ما بين حدس كاتب المسرحية وتفسير الناقد(٩١) .

ويكاد النص يصرح بما يبرّر هذه القراءة الجديدة من التركيز على الحاجة للرؤية من آخر ، من ناحية ، والشوق للمعرفة من ناحية أخرى :

شهرزاد - يقولون إنك أكبر زير نساء أنجبته امرأة .
شهريار - وتخشيننى من أجل ما سمعت ؟ .
شهرزاد - كنت يامولاى أخشاك من أجل ما سمعت ، أما الآن .... ، فقد صرت أخشاك من أجل ما رأيت
ثم تطلب أن يعفيها من ذكر ما رأت .

وعلى الرغم من أن هذا السياق يمكن أن يفسر ببساطة بأنه «وماراء كمن سمعاً» ، وأن المقصود بالتمنع فى الرد هو النفخ فى فحولة شهريار بالإشارة دون العبارة ، إلا أن ترك الباب مفتوحاً (بعدم التصريح) ، بالإضافة إلى موقف شهرزاد «القاص» لعجائب «الداخل» - «فى الخارج» ، قد يسمح بتأويل النص إلى ما ذهبنا إليه حين تتجاوز الرؤية التركيز على الفحولة ، أو تأكيد عكسها ، ومن ثم إغفالها أو رفضها ، إلى الرؤية لكل ما يمكن أن يرى فى حكايات الليالى أو عالم الناس .

والحاجة إلى «الشوفان» قد تقبل رؤية جزئية «كبداية» لا تمنع رؤية الباقى . أما إذا فرضت الرؤية الجزئية نفسها كرؤية نهائية أو مطلقة ، مما يترتب عليه فرض الاغتراب أو الانشقاق ، فلا .
وهذا هو شهريار يرضى ، بل يسعد ، حين تراه بدور فاجراً ، ولكن أن يكون الفجور مرادفا للجنون ، فهذا إعلان للاغتراب المرفوض ، ولا رد على هذا العمى من جانبها إلا بالقتل ؛ فالجنون فى صورته الاغترابية المنشقة هو عمق التجزىء المُبَاعِد .
فكأن قبول شهريار لوصف الفجور ورفضه لوصف الجنون يعلن أن «فجورى هو جزء منى ، هو أنا ، **أما أن تفصليه عنى وترينه اغترابى فأنت لا ترينى ؛ فلتذهبى إلى الجحيم بهذا الجنون الآخر = القتل**» . وخلاصة القول إن التفسير الذى قدمه الناقد قد وفق فى رؤية شهريار يعلن احتياجه لأن يرى بفجوره غير

المنفصل عن كيانه (كخطوة جوهرية نحو التكامل) . لكن رؤية الناقد لم تكتمل ، ربما لغلبة الموقف الاستقطابي الذى يضع الشهوانية فى مقابل العفة ، والإنسانية فى مقابل الحيوانية ؛ وهو موقف أخلاقى أحادى البعد . ويمكن الرجوع به إلى فكر فرويد ذاته ، حتى إن علم النفس الفرويدى قد سمى أحياناً بعلم نفس الأخلاق Moral Psychology كما أن الفكر الدينى (التقليدى) السائد فى شرقنا ووطننا يرحب دائماً بهذه المواجهة : **الشر فى مقابل الخير ، بديلاً عن التجزىء فى مقابل الرؤية الشاملة** .

* * *

وقبل أن ننتقل إلى محاولة الناقد نفسه فى مجال الرواية يجدر أن يتسع الصدر للإشارة إلى محاولته لتفسير مسرحية أخرى من بعُد آخر ؛ مما يؤكد موقفه الانتقائى بشكل ما ، وذلك فيما حاوله من تفسير مسرحية الحكيم «ياطالع الشجرة» تفسيراً «تركيبياً» . وقد كانت أهم نقلة تميز هذا الاتجاه هو أن يعلن منذ البداية أن هذه المسرحية «ليست من المسرح الرمزى فى شىء» ؛ «**فالنقلة بين** «شهرزاد (الحكيم) و«ياطالع الشجرة» هى النقلة من الرمز العقلى **إلى الوجود الحيوى**» ؛ وشتان ما بينهما[٩٣] .

ويتضح فى هذا التفسير أن حدس الناقد (وربما الكاتب ؟) **قد تخطى الإطار النظرى الذى اعتمد عليه فى التفسير** . ذلك أنه أسس رؤيته على النموذج الفرويدى لتشريح الشخصية ، باعتبار أن فرويد رأى فى «أجزاء» تشريحه شخوصا ، أى أنه تبنى فكرة تعدد الذوات ؛ وهو أمر لم يعلنه فرويد مباشرة ؛ فعند فرويد نجد أن الهو (أو الهى) Id ليس إلا طاقة دافعة مشوشة ، لا كيانا «ذاتيا» ، على الرغم من لغتها وصورها وأهميتها[٩٤] على أن الناقد هنا التقط احتمال التجسيد العيانى لمستويات «الأنا» و «الهى» و «الأنا العليا»[٩٥] فى شخوص الرواية . لكن رؤية الناقد هى إضافة جديدة سابقة لتأكيد فكرة تعدد الذوات (حالات الأنا) التى لم تتضح بهذا الاكتمال إلا مع ظهور التحليل التفاعلاتى . وهذا (السبق) حقه دون نزاع ، ويبدو أنه أيضاً قد استوعب المفهوم التركيبى بشكل دقيق حين أكد على أن المسرحية ليست رمزية بل هى تعلن «**(الوجود الحيوى)**مباشرة» ؛ ومن ثم فاللاشعور (الدرويش) هو «ذات» بلا زمان أو مكان أو منطق أو نظام ؛ والرغبة الكامنة فى القتل هى واقع حادث قبل الحدث ، بعد تحطيم حاجز الزمان ، إلى آخر ما ذهب إليه بريادة مقبولة . لكنى قد خيل إلى أنه عاد فتراجع كثيراً أو قليلاً عن تجاوز الرمزية حين عاد يقول «أما الزوج والزوجة فيمثلان الإنسان والكون أو الحياة ، وتمثل الشجرة طموح الإنسان كما تمثل السحلية الزوجة» . وأحسب أن هذا لا يتفق مع مواجهة الوجود الحيوى**كما هو** ، دون إشارة إلى أى شىء آخر ، اللهم إلا أن يكون قد أراد الحديث عن الوجود الحيوى نفسه مكثفاً فى الوجود البشرى ، وليس ممثلاً فى هذا الوجود الذى فكك النص وحداته ليدير الحوار .

وبصفة عامة فإنى اعتبرت هذا التفسير قفزة مناسبة تخطت محاولات الناقد السابقة ، وأفادت ما قصدته من هذه المقدمة من **أهمية أن يتجاوز الناقد** (قاصدا أو غير قاصد) معلوماته النفسية .

* * *

أما النموذج الذى اخترناه للناقد نفسه ليمثل النقد النفسى للرواية المصرية المعاصرة ، فهو رؤيته لرواية «السراب» لنجيب محفوظ . وقد اعتمد الناقد فى تفسيرها على عقدة «أورست» . وقد استعار الناقد تفسيراً لشخصية «أورست» فى المسرحية الثانية من ثلاثية «أجاممنون» أكد فيه رولو ماى Rollo May أن قتل أورست لأمه كان إعلاناً للانفصال عن الأم إلى العالم الخارجى : «لقد اتجه حبى إلى الخارج» . ولن أناقش هنا ما سبق أن أكدته عند تناولى لشخصية هملت من أن **القتل ليس إيذانا بالانفصال بل هو تعويق له** نتيجة لاحتمالات **الاحتواء والبتر** ، فهذا يرجع إلى رولوماى ؛ ولكن دعوتى تنصب على الاعتراض على التقاط وجه الشبه الضعيف لمجرد الاتفاق حول فكرة قتل الأم ؛ فبالرغم من أن أورست قد **قتل أمه فعلاً** ، فى حين أن كامل قد شعر «وكأنه قتلها» فإن بقية الملابسات لا تسمح بافتراض شبه آخر من حيث خيانة كليتمنسترا أم أورست لأبيه ، ثم تآمرها لقتله ، ثم نفيها لابنها . فالذى حدث بالنسبة لكامل يكاد يكون العكس تماماً ؛ فالوالد هو الذى هجر ، وكأنه تآمر ، إهمالاً وتخليا عن المسئولية ، وكامل كان شديد الالتصاق بالأم ، وكأنه لم يولد أبداً ، بفعل عدم أمانها وامتلاكه بديلاً عن كل شىء . ومن حيث المبدأ ، فإن التقاط خيط أن المسألة ليست مجرد تعلق جنسى أوديبى ، وإنما هى صراع للاستقلال فى كدح الجهاد للولادة النفسية فالكينونة المستقلة ، هو كل ما يربط بين التفسيرين . ولو انطلق الناقد - دون حاجة إلى عقدة أورست أصلاً - فالتقط مراحل هذا الصراع بصوره «الجنسية» و«الاجتماعية» و«الأخلاقية» وغيرهما ، لقدم إلينا إضافات جديدة شديدة الثراء لما تمثله رحلة كامل رؤبة لاظ[٩٦] الفاشلة للاستقلال بالانطلاق إلى رحاب العالم بعيدا عن رحم أمه . فمحنة كامل التى عوقت استقلاله لم تكن فحسب علاقته الاحتوائية بأمه ، أو علاقته الاستمنائية بجسده ، أو علاقته الانشقاقية بالجنس المجرد ، بل كانت كل ذلك معاً ، بالإضافة إلى الحرمان من الأب بكل الصور التى يمكن أن يتمثلها ؛ الأب الخلقى ؛ والأب القاهر ؛ والأب الحانى ؛ والأب الحامى . كل ذلك حرم «كامل» من فرص الصراع مع «آخر» (واللجوء إليه) فى طريقه إلى النمو ؛ فكان التذبذب بين الخوف لدرجة التراجع إلى عالم داخلى ملىء بالأوهام واللذائذ السرية ، وبين أوهام الأمان فى رحم أم (رحم نفسى) لم يعد قادرا على إعطاء أى درجة من الأمان .

وتكرار حوادث قتل الوالد : فعلاً (ديمترى كرامازوف) ، أو تدبيراً فتنفيذاً مؤجلاً (أوديب) ، أو ثورة وثأرا (أوريست) ، أو حلماً أومعنوياً(كامل) - كل ذلك نابع من صعوبة الصراع تعبيرا مأساويا عن جدل «الأجيال» ؛ فبينما يلزم استمرار وجود الوالد كأحد شقى الصراع ، تتأرجح كفة الصراع فى مأساوية خطرة حين يبدو التخلص منه أحدصورالانتصار(الذى يحمل فى داخله حرمانا حتميا من الشريك الضرورى لإكمال مسيرة التكامل) ، وكأن هذا التكرار يعلن - ضمناً - أن مسيرة التكامل لا يمكن أن تتحقق فى «جيل واحد» ، وأنه إذا كان على أحد شقى الصراع أن يذهب فى جولة جيل واحد ، فليذهب الأكبر ؛ وما بين البداية (المواجهة فى كفاح الاستقلال) والتأجيل (قتل الوالد) وبداية الصراع من جديد (نقله إلى الجيل التالى) ، تتحرك الأحداث[٩٧] . وأداة «التخلص الاضطرارى» (القتل) إنما تنبع من غريزة العدوان أساساً ، وتلعب غريزة الجنس دوراً مواكباً ، حتى لا يكون القتل نهاية مرعبة ساحقة ، حيث ثمة ضمان يعلن أنها نهاية«فرد» ؛وليست نهاية«نوع» ؛ أى أن الجنس يتحرك ليسهل «الفناء» الفردى بضمان البقاء النوعى ؛ فلا مبرر - إذن - لأن تترجم كل جريمة قتل والديَّة إلى ما وراءها من دوافع جنسية ، وكأن العدوان القاتل - فى معركة الاستقلال والبقاء - ليس أصلاً فى الوجود البشرى . ويعد تفسير رولو ماى لأوريست ، وتفسيرعز الدين إسماعيل لكامل ، من التفسيرات التى لم تدر أساساً حول العلاقة الجنسية الثلاثية بين أب وأم وابن ، بل هى معركة استقلال تظهر على السطح من منطلقات متعددة وبلغات مختلفة .

ثم إنى أزعم - إضافة - أن العلاقة المريضة فى حالة رواية «السراب» كان ينبغى أن يكون النظر إليها من منطلق مشكلة الأم أساساً لا مشكلة الابن . وقد أشار الناقد إلى هذا البعد ، ولكن فى موقع الأرضية غالباً ، أعنى أن «العقدة» (مع تحفظى على هذه التسمية) هى ليست عقدة كامل ، إذ ينفصل عن أمه ، بل هى عقدة أمه إذ ترفضولادته ، وكلما تحرك عنوة بعيداً عنها.لاحقته بكل ثقل أنفاس حبها وعنف إغارة عدم أمانها . فالتفاف الحبل السرى حول عنق كامل وروحه وجنسه كان يعلن طوال الرواية أن الأم قررت ألا تكمل الولادة وأنفذت قرارها ، فكانت الرواية كلها محاولات مأساوية متلاحقة لتحقيق «التراجع» المستحيل ؛ التراجع عن أن يصيرا «اثنين» . وفى البداية أسقطت ذاتها الطفلية عليه لتعلن أنها هى هو ؛ فألبسته ملابس البنات ، ثم بعد ذلك أعلنت امتلاكه ما استطاعت إلى ذلك سبيلا . وحين قرر الانفصال عنها ذهبت «معه» فى داخله ، تعجزه عن أى علاقة كاملة ؛ فإما جنس فج ، وهو صورة مؤقتة لاستمناء آخر ، وإما زواج «نظرى» (مع وقف التنفيذ) . أما أن يكون كامل شخصاً كاملاً يتصل بشخص كامل ، فهذا هو الموت بعينه لكيان الأم المهزوم بالوحدة والهجر والحرمان من قبل أن يوجد كامل بزمن بعيد . فالقتل يصبح هنا نوعاً من إعلان استحالة الانفصال بالحوار والمواجهة ؛ لأنه ليس ثمة فرصة أصلاً لحوار أو مواجهة ؛ فالأولى أن نسمى العقدة بعقدة «الاحتواء» ، أو«الولادة المستحيلة» (مع التحفظ على كلمة عقدة وتفضيلى لكلمة «قضية» - ولكنه الحرص على المقارنة) . وهذه العقدة أظهر عند كامل منها عند أوريست ؛ فطغيان كليتمنسترا كان طغيانا صريحاً ملاحقاً (بحيث يغرى بالمواجهة ، بل هو يدعو إليها) ، فى حين أن طغيان أم كامل كان سلبياً امتلاكياً يحرم الابن من أى معركة صريحة ؛ فليس أمامه إلا الهرب ، وأين المهرب ، وهى - أيضاً وقبلا - بداخله ؟.

على أن جذب الأم المستمر يُنشِّطُ فى الابن - كل ابن - دافعاً أصيلاً أيضاً يغريه بالتراجع عن محاولة الاستقلال ، وهوما يظهر فيما يسمى الحنين للعودة إلى الرحم . وقد يأخذ شكل الجنس «رمزياً» ، فتتعقد المشكلة ، ويصبح الجذب من «الخارج» (الأم) والدفع من الداخل (التراجع إلى الرحم تجنباً للاستقلال والمسئولية) من أقوى القوى التى تحول دون الحياة (الأمام/الآخر) .

* * *

وبديهى أن هذه الشروح الجانبية ليست سوى «هوامش» على النقد المقدم ، حيث لا مجال لإعادة النظر بشكل متكامل إلا بدراسة مفصلة مستقلة ، ولكنى أردت فقط أن أعلن احتياجنا إلى الانتقاء(من أكثر من مصدر نفسى) ، وإلى المراجعة ، وإلى إعادة الصياغة ، ما ظل النص مثيراً مولِّداً ، وما واصلت المعارف النفسية وغير النفسية كشوفها وتعديلاتها . كذلك أردت أن أنبه إلى أنه قد يكون من الأفضل مواجهة كل نص أصيل (بما هو) وليس بقياس ملزم بأسطورة قديمة أخذت مكانها ومَكانتها فى وجدان المجتمع البشرى ، حتى لو تشابهت بعض الجزئيات ؛ فينبغى ألا نشير إلا إلى هذا التشابه ، ليصبح كل نص جديد بمثابة فرصة جديدة لإضافة جديدة . وقد بيّنا منذ قليل أوجه الاختلاف البالغة بين النص والأسطورة المستشهد بها[٩٨] . وأعتقد أن معركة كامل مع أمه قد بلغت من الثراء ووعدت بالعطاء بما لا يستدعى إقحام موضوع موت الأم (وكأنه القتل الفعلى) إلا بما قد يمثله من أرضية داخلية كامنة ، أو بوصفه النتاج الطبيعى للعجز عن الولادة النفسية ؛ فالولادة (النفسية) الطويلة المتعسرة هنا تنتهى بموت الأم ، وإخراج جنين عاجز مشوه .

بقى تعقيب مهم على أبعاد أخرى عرضها الناقد بشكل يذكرنا - مرة ثانية - بموقفه الاستقطابى الذى سبقت الإشارة إليه ؛ فقد رفض الناقد «فجاءة» التناقض فى شخصية كامل «الأوديبية الأورستية» التى نشأت من «إقحام موضوع آخر مناقض هو قتل الأب » . . «فالشخصية إما أن تمثل هذا الوجه الحضارى الاجتماعى أو ذاك ؛ أى أنها إما أن تكون بكل مشكلاتها النفسية وليدة حكم الأب أو حكم الأم»[٩٩] ويرفض

الناقد احتمال «أن تكون وليدة هذين النوعين من الحكم معاً» على المستوى «الفردى» ، ولكنه يقبله على المستوى الرمزى (للمجتمع) ، مع التحفظ ضد «الصناعة المقصودة مسبقاً» .

وهذا رأى لا بد أن يثير الدهشة ؛ لأن العكس يكاد يكون هو الصحيح ؛ فمعركة الاستقلال البنوى تسير دائماً فى خطوط متوازية ثم متداخلة ، وتصارع كل الصور الوالدية بنفس الحتمية ، وإن اختلفت اللغات . وأعتقد أن هذا الميل إلى الاستقطاب قد ساعدت عليه شدة رغبة الناقد فى تطبيق نموذجه الذى ارتضاه : « . . ومن ثم أرى أنه لو اقتصر الكاتب على تقديم كامل فى إطار «أورست» وحده لكان ذلك أكثر إقناعاً لنا بوجوده الحى»[١٠٠] (لا الرمزى) . وأحسب أن هذا الاقتراح هو الذى يجعل العمل ماسخاً ؛ لأنه هو الذى سيقدم لنا شخصاً مصنوعاً يسير فى «خطوط هندسية مصنوعة له من قبل» . وهى مصنوعة من إلزام – ضمنى – بأبعاد أسطورة قديمة أدت دورها فى حدودها ، ولو تكررت لما كان ثمة حاجة إلى فن جديد . وأخشى أن يكون هذا هو بعض مضاعفات الحماسة لهذا المذهب (النفسى) . والرواية بوضعها الواقعى الفردى ، لا الرمزى الاجتماعى ، قد وصلت فى أغوار مشكلة تعسر الولادة النفسية إلى أبعد مما أتاحته المعرفة النفسية المتاحة للكاتب وقت صدورها ، (أو حتى لغيره أو حتى الآن) ، وبهذا تصبح مصدراً معلِّماً نقيس عليه (إن شئنا) ولا نقيسه بغيره .

كذلك أدخل الناقد بعد ذلك «فجأة أيضاً» قضية تحرر المرأة ، خوفاً من أن يدل تمرد كامل على أمه على انتكاس رجعى فى حياتنا ، حين ينكر الابن سلطان أمه (وحقوقها) ويجاهد للتخلص منها . ولنفى هذا الظن يورد تفسيراً من محاكمة أورست (لا «كامل» !)[١٠١] .

وقد كان الأولى أن نذكر أن تحرر الأم يستحيل أن يتم إلا بتحرر الابن (جدل «العبد» و«السيد» عند هيجل) ، ومن ثم – دون استعارة أى شىء من أورست – يكون تمرد كامل على أمه هو لصالح أمه ، ولصالح قضية تحرر المرأة التى لا أجد مبرراً لإقحامها أصلاً بالطريقة التى أوردها الناقد .

وقد خيل إلى أن وقفة أرحب عند نهاية القصة – متحررين من وصاية أورست – كان يمكن أن تضعنا «مباشرة» أمام «سيدة العباسية» وقد حضرت للعزاء (أو الزيارة أو الدعوة أو الإثارة) وكأنها جاءت لتحل محل الأم والزوجة جميعاً . ومع أنها نقيض الأم (على الأقل من الناحية الشهوانية) فإنها هى هى الأم من ناحية الاحتواء ، مع اختلاف نوع الاحتواء ؛ وكأن «كامل» قد تخلص من الرحم النفسى – أخيرا – ليرتمى فى أحضان الرحم الجنسى (لا ليتحرر إلى الاستقلال) .

وكأن «السراب» هو أن يخيل للفرد أنه قادر على أن يكون «كاملاً» بذاته ، أو بالتخلص من غيره ، دون هذه الرحلة الدائمة من و إلى الرحم ، حيث تتاح الفرصة للاستقلال بالنمو الولافى المتناوب ، لا بالبتر المندفع العاجز[١٠٢] .

***

١٠

بقيت كلمة فيما يخص هذا المنهج بالنسبة لنقد الشعر ، وهل يمكن معالجته بنفس هذا الأسلوب النقدى . وفى محاولة الإجابة نجد أنفسنا أمام عدة إشكاليات لا أحسب أنى بمستطيع تناولها حالاً بالكفاية اللازمة ، ولكنها جديرة بالطرح لتناول قادم .

وقد سبق أن ناقشنا تراجم لشاعرين ، اتبع فيها هذا المنهج النفسى ، إلا أننا لم نتناول أصلاً مدى دلالة الشعر على صاحبه ؛ وهى قضية سابقة لنقد النقد الذى أوردناه . ويجدر بنا هنا أن نتبين معالمها من خلال محاولة الإجابة عن أسئلة مثل :

-إذا كان الشاعر هو هو شعره ، فلماذا الشعر أصلاً ؟

-أليس الشعر (فى أحوال كثيرة) نفيا لما هو الشاعر «ظاهراً» ؟

-أليس الشعر بديلاً «استطلاعياً» أو «ثورياً» لواقع يتحدى بجموده ؟

-أليس الشعر تجديدا للغة ، ومن ثم فهو تجديد للشاعر ؟ .

إذن ، فثمة فرق بين الشاعر «سلوكاً» ، والشاعر «رؤية» ، والشاعر «رؤيا» .

كذلك ، فمن حق الشاعر ، بل من حق شاعريته أن يتجول طليقاً فى ذاته ، وأن يتذبذب – من ثم – عنيفاً فى رؤيته[١٠٣] ، حتى لا نكاد نلاحقه ، أو نحدده ؛ حيث تتداخل مستوياته الثلاثة السابقة(سلوك/رؤية/رؤيا) ، بل مستوياته غير المعدودة الكامنة فى تكثيف قد يتناثر فى إيقاع «ضام» ، ثم . . وهكذا من جديد .

لكل ذلك فإن ترجمة «نفسية» شاعر من شعره من بعد سلوكى محدد ، أو تحليلى واحد ، أمر محفوف بالمخاطر بلا جدال .

أما بالنسبة للشعر ذاته ومحاولة تفسيره بالمنهج النفسى فالأمر يحتاج إلى دراسة خاصة ؛ فالشعر لا يفسر أصلاً (أو ينبغى ألا يفسر)[١٠٤] ، ومع ذلك فلا مجال لإصدار «قرار» يحرمنا النظر فى «رسالة» الشعر ، ومن ثم فيما يطرحه من إضافة نقدية معرفية قد تثرينا (فيما هو نفس وغيره) ثراء بلا حدود .

لكن الشعر ليس واحدًا ، ومستوياته وأبعاده أكثر من أن يضمها تناول واحد . لذلك . . فإن موقع المنهج النفسى فى نقد الشعر لا بد أن يختلف باختلاف مستوى الشعر ووظيفته ، لا من حيث الجودة أو الأصالة ، ولكن من حيث العمق والأداة . وسوف أكتفى هنا بالإشارة إلى بعض ذلك فيما يتعلق

بموقع المنهج النفسى فى نقد مستويات الشعر المختلفة : فالشعر الذى يتناول المعانى الشائعة فيصوغها صياغة مألوفة لكن بإعادة تشكيل يظهر جمالها ويضبط إيقاعها ، لدرجة تسهل توصيلها إلى أصحابها ، هو شعر جيد ، لكنه أقل أهمية من ناحية إمكانات كشفه لطبقات الوعى . ومن ثم فإن تناوله بالمنهج النفسى قد يكون تناولاً تقريرياً من نوع تناول الحياة السائدة ، ولكن من منظور يتصف بوجه خاص بجماله المتميز . وقد يصلح تطبيق نظرية نفسيّة بذاتها على نص بذاته .

والشعر الذى يعلن رؤية صاحبه التى تخطت المألوف حتى تميزت شكلاً ومحتوى ، فتكثفت فى رسالة إيقاعية تشكيلية مركزة ، يمكن أن يحوى بين ثناياه اختراقاً حقيقياً لسابق معرفتنا عن أنفسنا ونفس صاحبه ، فيكون تفسيره النفسى إضافة حقيقية قد تتخطى كل المعارف النفسية السابقة . وقد نجد هذه الإضاءة فى شطر بيت واحد ، وقد نجدها فى وحدة القصيدة كلها . وقد تتخطى القدرة الشعرية تشكيل الرؤية إلى تكثيف الرؤى . وهنا يستطيع الشعر بما له من وظيفة تكاملية ، أن يقدم النغم والصورة والرمز الواردة من أكثر من مستوى للوعى فى ذات التعبير المكثف الجميل ، وكلما غاصت الرؤية فى دنيا الرؤى وتعددت مصادرها ، زاد عبء التفسير النفسى ، وتطلب الأمر ريادة إبداعية غير ملتزمة بنظرية أو فرضيّات مسبقة جامدة .

أما إذا كان الشعر فى ذاته اقتحاماً للغة وتخليقاً فى الرؤى وتحليقاً بالنغم ، فقد تخطى الأمر كل مستوى معروف للتفسير النفسى ؛ لأن مادته حينئذ لن تخضع لأى ترجمة ممكنة ، وإنما هى قد تكون قابلة للمعايشة المباشرة ، فى محاولة لاستيعاب أطرافها بإعادة تشكيل وعى المتلقى ؛ الأمر الذى قد يماثل - مع الفارق - مواجهة كلام المريض الفصامى المتناثر ، مع رفض حاسم لاعتبار هذا التناثر بلا رابط ، ومن ثم التزام حتمى بتشكيل الوعى المقابل الذى يستطيع أن يغوص للعمق الموحِّد الذى ينبع منه هذا التناثر الظاهرى . والتحدى قائم فى التجربتين (الفصام وهذا المستوى من الشعر) ، والخطر قائم أيضاً منها معاً ، والفرق بين المثيرين شديد الأهمية ؛ لأن الشاعر من هذه الطبقة لا يسمح لقارئه بتركه لمجرد أنه لم يفهمه ، بل هو يتحدى وعيه لأنه (الشاعر) تشكل مع شعره من موقف قصدى مسئول ، وعلى المتلقى أن يغامر نفس المغامرة مهما أعاقته معارفه القديمة (وما ألِفَ بصفة عامة) . أقول إن هذا النوع من الشعر يكاد يكون من المحال تناوله بأى تنظير مسبق ، نفسى أو غير نفسى ؛ لكن من الممكن - وكما هو الأمر فى المنهج الفينومينولوجى - أن يعد مادة لبحث متجدِّد ، يحتاج لباحث (ناقد) له أرضية معرفية شاملة ؛ من عناصرها ما هو نفسى ، ولكن له - فضلاً عن ذلك - ممارسة ذاتية مباشرة ، مع تجارب موازية ومغايرة ، يتناولها بإبداع متجدد . وقد خيل إلى أنه من فرط إصرارى على رفض أى وصاية مسبقة فى تناول هذا النوع الأخير من الشعر - خيل إلى أنه قد تخطى مرحلة اللغة بوصفها رمزاً ، إلى مرحلة اللغة بوصفها كياناً مولداً لكل ما يمكن أن يتولد منه . وهنا يكاد يذوب الحد الفاصل بين اللغة وقائلها ، وتصبح الصور المطروحة عيانات قائمة فى ذاتها ، لا دلالة على غيرها ؛ على ألا تقود اللغة صاحبها وتشكله (كما هو الحال فى الفصام) ، بل تكُونه ليكُونها وبالعكس : تصعيداً متصلاً . إذن فهذا المستوى من الشعر لا يصلح أن يكون دالا على نفس قائله أو على رغبته أو على سماته أو على تركيبه ، لأنه مواكب لإعادة النظر فى كل ذلك .

ومجال الحوار بين السيكوباثولوجيا بخاصة والمستويين الأخيرين مما هو شعر ، مجال واعد بكل أمل فى رحلة المعرفة غير المحدودة .

وأكتفى بهذه الإشارة لموقع الشعر فى هذه المقدمة ، لأختمها بتحديد الموقع الذى كتبت منه هذه المقدمة .

١١

كتبت هذه المقدمة محاولاً الالتزام بصفتين جاءتا فى خطاب رئيس التحرير إلى كاتبها : « . . على مستوى الدراسة العلمى وعلى مستوى الإبداع الفنى» . غير أن المستوى الثالث الذى تحدثت من خلاله هو أساساً - وقبلا - مستوى الممارسة العملية لمهنتى . وقد تجنبت أن أستشهد بأى من هذه المستويات استشهاداً مباشراً لسببين ؛ الأول : الحرج من الحديث الشخصى حتى يطلب منى ذلك تحديداً ، والثانى : الخوف من الابتعاد عن لغة القارىء غير المتخصص فى مجالى . غير أنى أعتقد أن الإشارة إلى كيفية مرورى ببعض التجارب الإبداعية التى تطورت من خلالها هو من حق القارىء ، لما قد يكون لها من دلالة متعلقة بما قدمت فى هذه المقدمة . ومن ذلك :

● إن محاولتى الشعرية الأولى «سر اللعبة» بدأت بفكرة تكاد تناقض كل ما ورد فى هذا المقال ؛ حيث إنى تصورت - تحديا لنفسى أساساً ، وللوصاية اللغوية الأجنبية بعد ذلك - أننى يمكننى أن أكتب علماً من أصعب العلوم النفسية باللغة العربية شعراً . ولم أكن أعرف حينذاك الفرق بين الشعر والنظم ، إلا أنى عند تنفيذ المحاولة ، وبرغم رغبتى فى التعبير عن أفكار بذاتها ، وجدت التجربة تتحور حتى تخوض بى فيما لم أحسب حسابه أصلاً ، فجاء الناتج الشعرى متجاوزا التنظير السابق حتماً ، على نحو جعلنى - نتيجة لنقاش من ذى صفة[١٠٥] - أكتب شرحاً لهذا الديوان الصغير ، تخطى بدوره الديوان . وتصورى الآن أنى لو عايشت بعض محتواه فى تجربة شعرية جديدة ، لتجاوزت الشرح بما يتطلب شرحاً جديداً ؛ وهكذا . لقد

تعلمت من هذه التجربة ، وما تلاها من محاولات فى الشعر والقصة والممارسة ، ما أظهر لى بعض ما أشرت إليه طوال المقدمة .

● كذلك الحال فى محاولتى الروائية «المشى على الصراط» ؛ فقد بدأت من البداية نفسها ، حتى إننى صدرتها بعنوان خاطىء يعلن أنها «رواية علمية» ؛ وكنت أقصد من ذلك أنى أستعمل اللغة الفنية لتسعفنى فى «توصيل» ما بلغنى بعد أن عجزت عن التعبير عنه بلغتى العلمية . لكن التجربة - أيضاً - تخطت هذا التصور ، وخاضت بى إلى بحر من المعارف لم أضعه فى الحسبان ، وكاد الأمر يحتاج إلى «نقد نفسى» ذاتى ، لولا خشية المسخ وغرابة الاقتراح[١٠٦] .

الهوامش

(١) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التفسير النفسى للأدب . القاهرة . دار المعارف ص ٢٦ .

(٢) فرج أحمد فرج (١٩٨٢) التحليل النفسى والقصة القصيرة فصول مجلد ٢ عدد ٤ ص ١٧٥ .

(٣) سامى الدروبى (١٩٧١) علم النفس والأدب : القاهرة . دار المعارف ص ١٢٠ .

(٤) تصل هذه الشهادة إلى درجة بالغة الوضوح فى قول يونج عن رؤية جيمس جويس «أظن أن جدة الشيطان وحدها هى التى تعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا . . .» - يحيى عبدالدايم (١٩٨٢) تيار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة - فصول ، مجلد ٢ عدد ٢ ص١٥٨ مقتطفا من موسوعة جيمس جويس د . طه محمود طه (١٩٧٥) الكويت وكالة المطبوعات .

(٥) مصطفى سويف (١٩٦٧) علم النفس الحديث : القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية الفصل الأول ص ٣ - ٢٣ .

(٦) يحيى الرخاوى (١٩٨٠) دليل الطالب فى علم النفس والطب النفسى - الجزء الأول - فى علم النفس - القاهرة - دار الغد للثقافة والنشر ، ص ١٨ .

(٧) ولاف (بضم الفاء) استعملها بمعنى Synthesis ، وقد شرحت فى موقع آخر أسباب تفضيلى لهذا اللفظ على كل البدائل (مقدمة فى العلاج الجمعى : عن البحث فى النفس والحياة) القاهرة . دار الغد للثقافة والنشر ١٩٧٨ ، ص ١١٠ .

(٨) انظر إن شئت : صلاح قنصوه (١٩٨٠) الموضوعية فى العلوم الإنسانية - دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

(٩) فرج أحمد فرج . . انظر هامش (٢) ، ص٢٦ ، ٢٧ وكذلك «فصول» مجلد ٢ عدد ٤ ، ١٩٨٢ ص : ١٦٩ - ١٧١ .

(١٠) مثل دراسة العقاد والنويهى لأبى نواس . وسنعود إليهما فى هذه الدراسة بقدر أكبر من التفصيل .

(١١) جابر قميحة (١٩٨٠) منهج العقاد فى التراجم الأدبية ، القاهرة مكتبة النهضة المصرية ، ص ٣١٨ ، ٣١٩ .

(١٢) عز الدين إسماعيل التفسير النفسى للأدب «سبق هامش (١)» ، ص :١٤٤ .

(١٣) استعمال تعبير «التفسير التحليلى» يفتح الباب لخلط بين التحليل النفسى كما قال به فرويد وأتباعه ، وبين علم النفس التحليلى Analytic Psychology كما أنشأه يونج ، والخلاف ليس ثانوياً ، وانشقاق يونج عن فرويد ليس تفريعاً لنظرية فرويد ، وإنما هو اختلاف نوعى يصل إلى درجة سلب نظرية فرويد ، ثم تجاوزها .
كما أن استعمال هذا التعبير دون إضافة صفة «النفسى» بعد لفظ التحليل قد يوحى بتحليل آخر ؛ والمقترح أن يكون الاسم المناسب لما قصد الناقد هو «التفسير التحليلى النفسى» .

(١٤) محمد خليفة التونسى ، عن قميحه ص ٣٢١ .

(١٥) سمير سرحان (١٩٨١) التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى - فصول مجلد ا عدد ٣ ص ١٠٠ .

(١٦) تيرش Tierisch وسجمند Sigimund واشتنجر Stenger .. دون أن يخصصوا شكل جنونه (فى عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى ص ١٤٤) .

(١٧) روزنر Rosner نفسه ص ١٤٤ .

(١٨) برادلى ، نفسه ، ص ١٤٤ . . ولم أرجع إلى الأصل
Ernest Jones: Hamlet And Oedipus Doubleday And Comp., New York 1949.
لا هنا ولا فى أغلب المقتطفات ، حيث إن شمول الدراسة كمقدمة اكتفت بالمعلومات على سبيل العينة المحدودة الوافية لغرضها .

(١٩) نفسه ١٤٤ .

(٢٠) نفسه ص ١٥٠ .

(٢١) لكن سماع الصوت بالاشتراك مع آخرين يشاركونه نفس الإدراك الحسى قد يشير إلى أن المسألة كلها لم تكن مرضاً بل معنى ؛ فالمريض المهلوس لا يشاركه آخر فى اضطراب إدراكه . أما الاحتمال الآخر فهو أن المسألة كلها إيحاء من آخرين (بقصد أو نتيجة وهم جماعى) استقبله هملت المتعطش إلى محتواه ، فعاشه كأنه الحقيقة . ولكن القابلية للاستهواء لا تتفق مع كل هذه الصلابة الخلقية ، والمعاناة الوجودية اللتين تميز بهما هملت - حيث إنها تصف - فى العادة - الشخصية الهستيرية أو غير الناضجة ، وعدم نضج هملت الذى تكرر وصفه من أكثر من ناقد لا يعنى هذه الفجاجة البدائية ؛ وإنما هو يشير إلى معاناة إعادة الولادة Rebirth كما سيرد فى محاولة التفسير البديلة فى هذه المقدمة .

(٢٢) نفسه ص ١٥٠ .

(٢٣) نفسه ص ٢٢٣ .

(٢٤) تكاد الظاهرة الصرعية (ومكافئاتها) بمعناها الفسيولوجى ، ثم دورها التفريغى ، تفسر غالبية السلوك البشرى ، وقد يفسر هذا الاختلاف الشاسع حول تعريف ماهو صرع بحيث يرد فى المرجع الشامل لفريدمان وزملائه :

Feedman H. and Kaplan H. (1967):chapter 21 By Ervin, E., P. 796

اقتطافاً من ستراوس Strauss أنه يكاد توجد تعريفات للصرع بعدد المرضى والأطباء المتهمين بالظاهرة !! وسوف أعود إلى هذه الفكرة فيما بعد .

(٢٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٢) قراءة فى ديستويفسكى : من عالم الطفولة - الإنسان والتطور ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، مجلد ٣ عدد ٤ ، ص ١٢٩ - ١٣٦ .

(٢٦) يحيى الرخاوى (١٩٧٢) حياتنا والطب النفسى . القاهرة دار الغد للثقافة والنشر ص ٣٢ - ٤٩ .

(٢٧) نفسه ص ٥٠ - ٦٤ .

(٢٨) نفسه ص ٦٥ - ٧٦ .

(٢٩) نفسه ص ٧٥ .

(٣٠) رغم أن الكاتب كان كثيراً ما يستعمل التعبيرات الحِرفية والتقنية بشكل مباشر لا يصلح معه اعتبارها رمزاً

(٣١) عمر شاهين (١٩٦٣) الأسس النفسية لمسرح اللامعقول «المجلة» العدد ٧٨ السنة السابعة .

(٣٢) محمد النويهى (١٩٧٠) نفسية أبى نواس ، القاهرة . . مكتبة الخانجى (الطبعة الثانية) - وأيضاً قد أورد قميحة : (انظر هامش ١١) مزيداً من هذا الاتجاه فى كتابات النويهى ؛ أنظر ص ٣٠٩ وما بعدها (مما لم أطلع عليه بعد فى أصله) .

(٣٣) عباس محمود العقاد (١٩٨٠) أبو نواس : الحسن بن هانىء - القاهرة دار نهضة مصر .

(٣٤) يمثل هذا العلم محوراً خاصاً فى تطورى الشخصى ، ومازال هو المحور الأساسى المنشور لنظريتى فى هذا العلم وممارستى للطب النفسى ؛ وهو المنشور بعنوان «دراسة فى علم السيكوباثولوجى : شرح سر اللعبة» حيث كتب المتن شعراً .

(٣٥) هناك من يعد مجاله هو دراسة المظاهر الشعورية للاضطرابات النفسية الأساسية بحسب الوظائف الملموسة ك . ياسبرز K. Jaspers ، وهناك من يقصره على ما هية الأغراض تحديداً سلوكياً (فيش Fish) ، وهناك من يخص به آلية تكوين الاغراض (المدرسة التحليلية عموماً) .

(٣٦) يحى الرخاوى (١٩٧٩) دراسة فى عالم السيكوباثولوجى . شرح سر اللعبة ، ص ١٢ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٣ .

(٣٨) حيث يكون المبدع فى الحالين هو نفسه أداة إبداعه وحقل هذا الإبداع ، بما هو ، وبما يمثله معاً ؛ إذ لا يصدق على الفعل الإبداعى قول أكثر مما قيل فى ذات الباحث الفينومينولوجى فى علم السيكوباثولوجى ، حيث تصبح ذاته هى «الذات المشاركة ، الملتحمة المنطلقة معاً» . «ذلك أن الذات فى هذه الحال لا بد أن تنتظم دوراتها مع دورات خارجها الموضوعى ، بحيث تصبح حساسية التقاطها ومدى وعيها وعمق رؤ يتها متسقة مع نفس القوانين التى تشملها» ، وكأنها الأداة اللاقطة الناقلة بين الداخل والخارج» «حيث تعتبر الذات الدارسة أداة انتقاء وتسجيل واستيعاب وقياس حدسى ، ثم هى أداة فحص وإعادة ترتيب وتعبير وإعادة تشكيل ؛ أى أنها أداة التقاط وقياس وموضعة عبر وجودها المستقل المرن القادر على الاتصال والانفصال دون ذوبان أو انشقاق» . انظر المرجع السابق ص ١٧ .

(٣٩) خطر ببالى أن أسميه علم «السيكوإبداع» مفضلاً تعريب الجزء الأول من الاسم حتى لا أخلط بينه وبين ما يمكن أن يسمى «علم نفس الإبداع» الذى يغلب عليه المنهج السلوكى ، ولكنى فضلت إثبات هذا الخاطر فى الهامش دون المتن لأنى أتوقع المبادرة بالهجوم على الاسم وما يعنينى فى المقام الأول هو التواصل حول المضمون .

(٤٠) أرجو ألا يجزع الذين يخافون الجديد ، فإن هذه الممارسة قائمة فعلاً تحت أسماء مختلفة ، والبنيوية التوليدية - مثلاً - تكاد تعلن نشاطاً موازياً أو مماثلاً .

(٤١) استعمل فرويد تعبير السيكوباثولوجى فى الحياة العامة ، وحدث خلط نتيجة لتداخل مفهوم السواء بالمرض بالصحة الفائقة .

(٤٢) المهتمون المعاصرون بعلم السيكوباثولوجى أغلبهم من المحللين النفسيين ، وهم لا يزعمون لأنفسهم - إلا قليلاً - علاج «الجنون» . لكن العطاء الأكبر فى هذا العلم وما يقابله من نشاط إبداعى لا يفيض إلا مع مواجهة خبرة الجنون . وهكذا نجد أنفسنا فى مازق مؤلم : فالذين عندهم الفرصة (يواجهون الجنون لا يأخذونها (لايهمهم عملية توليده السيكوباثولوجية) ، والذين يهتمون بعملية التكوين المرضى لا يخوضون البحار الأعمق - فكانت النتيجة أن تولى الأدباء النقاد بعض هذه المهمة فى مجالهم وبإمكاناتهم .

(٤٣) تعمدت أن أطلق على هذا النشاط اسم «علم السلوك» وليس «علم نفس السلوك» ، احتراماً وحذراً فى آن ؛ حيث إن المغالين من السلوكيين يعدونه هو علم النفس وما سواه خارج عن نطاق العلم أصلاً . ولا يهمنى هنا أن أناقش هذه القضية ، ولكن يهمنى أن أؤكد طبيعة المنظومة المعرفية ، حيث يحدد مجالها منهجها . وفى هذه الحدود ، فقد أجاب هذا العلم عن أسئلته وبطريقته ، وميزته أنه لم يدع غير ما يستطيع ، ولم يحاول غير ما أعلن ، فكان عطاؤه متميزاً بالدقة ، واعدا بالإثراء فى حدوده .

(٤٤) مسألة موقع النقد الأدبى كعلم مسألة تكاد تثير نفس القضايا التى أثارتها إشكالية علم النفس . لكن المسألة فى النقد أخطر ؛ لأن النقد عمل إبداعى ذاتى / موضوعى بالضرورة ؛ ومن هنا فهو إما يؤكد أحقية النشاط المعرفى ذى المنهج الفينومينولوجى أن يكون علماً ، وإما أنه سينسلخ من جوهر صفاته فيتكلم لغة «علمية» لا تصلح له .

(٤٥) فرج أحمد فرج (١٩٨١) التحليل النفسى للأدب ، فصول ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ٢٦ .

(٤٦) مصطفى صفوان (١٩٨١) مقدمة ترجمة تفسير الأحلام لسيجموند فرويد ، القاهرة . دار المعارف .

(٤٧) EY, H. Bernard , p. and Brisset . C. (1967) Manual de psychiatrie . Paris: Masson.

(٤٨) يرتبط تصور «إى» بتصورات الفيلسوف عالم الأعصاب هوجلنج جاكوبسن Hughling Jacobson عن التركيب الهيراركى للجهاز العصبى تشريحياً ووظيفياً وتطورياً .

(٤٩) Berne, E. (1961): Transactional Analysis In Psychotherapy. New York: Grove Press Inc.

(٥٠) Imprinting ، اقرأ إذا شئت ملمحا عن التحوير الذى أدخلتُه على هذا المفهوم فيما يتعلق بالتعلم : دليل الطالب الذكى : علم النفس (١٩٨٠) ص ١٠٠ وما بعدها .

(٥١) Information Processing

(٥٢) انظر تفصيل الفكرة : يحيى الرخاوى : الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى : (١٩٨١) الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر ص ١٩ - ٣٣ .

(٥٣) وهذا يحل الإشكال الصورى المتعلق بما إذا كان الكاتب يكتب نفسه ، أم يسقط منطبعاته ، أم ينسج مخلوقات جديدة تماماً (لا شخصية) كما يتمنى إليوت ؛ فالواقع أن ذات الكاتب هى حاضن مرن ، وحقل خصب ، لتخليق هذه المنطبعات الكامنة فى مخلوقات جديدة . كذلك فإن الأدب الذى يندرج تحت ما يسمى تيار الوعى إنما يمثل مستوى (أو أكثر) من مستويات الوعى وقد انساب فى تنسيق متميز يتجاوز - عادة - التنظيم الواحدى الطاغى المألوف .

(٥٤) بل إنه قد آن الأوان لمراجعة تلك العقدة التى لصقت بأوديب شخصياً ؛ ولا بد لذلك من العودة إلى عمل سوفكليس الأصلى ؛ وقد حاولت تفسيرات أخرى فى مواقع أخرى .

(٥٥) يعتمد التفسير على فكرة الولاف بين تعدد الذوات (البنيات) مع حتم النمو الدائم ، فى إيقاع تطورى ولافى شبه منتظم . وهذا ما صنعته فى النظرية الإيقاعية التطورية Evolutionary Rhythmic Theory فى «دراسة فى علم السيكوباثولوجى» (١٩٧٩) ، ومحاضرات مختارة فى الطب النفسى (١٩٨٣) لم تنشر .

(٥٦) الشبح تركيباً = الوالد المقتول الذى زاد تقمصه له بعد قتله ، لكنه لم يستقر إذ تتعتع نتيجة لهذا الكيان النامى ، الذى أثارته الأحداث فى نبضة بسيطة نشطة .

(٥٧) لاحظ جيمس مولوفى ولورنس روكلاين (مجلة علم النفس - المجلد السابع - يونيو ١٩٥١ ، باب المجلات والدوريات ، تلخيص مصطفى سويف أن تفسير جونس لتردد هملت غير كاف ، وأضافا أن خوف هملت من النمو (النضج ؛ الإحساس بالمسئولية ؛ امتلاك الأم) كان وراء هذا التردد ، ونقل الثقل من العلاقة الأوديبية المجردة إلى منظور نموى يعتبر خطوة نحو مزيد من الفهم . إلا أن الخوف من النمو لا يعلن العجز عن النمو رغم كل الحنين إلى النكوص البادى فى المسرحية بقدر ما يعلن البصيرة بحتم النمو . فإذا أضيف أن النمو ليس مجرد الاستقلال بالبتر أو الهرب ، وإذا رأى النامى هذا المأزق ، اقتربنا من التفسير المقترح هنا .

(٥٨) أشار رولر ماى أيضاً فى تفسيره إلى أن تحريم مضاجعة المحارم وما ترتب عليها من كبت (وعقد) هو محاولة من جانب التطور لإطلاق «الطاقة» إلى خارج حدود الأسرة ، وكأن مضاجعة المحارم هى المستوى الثانى للاستمناء العقيم .

(٥٩) انظر أيضاً «العدوان والإبداع» ليحيى الرخاوى - الإنسان والتطور ، عدد يوليو ١٩٨٠ ص ٤٩ - ٨١ .

قد يصل التردد فى بعض الحالات المرضية إلى العجز عن أن يحسم المريض أمره ؛ هل يمد يده للسلام أو يبقيها بجواره فتتوقف اليد فى وضع وسط بين السلام واللاسلام يسمى Propf hand ومن المناسب أن نذكر القارىء أن المسرحية كتبت شعراً ، وان التركيز على تفسيرها «بالأحداث» الجارية دون طبقات الشعر المتكاثفة الموحية قد سطح الموقف تسطيحاً مخلاً .

(٦٠) خشية الافراط فى التأويل ، تجنب الإشارة إلى نهاية المسرحية التى تعلن إفلات الملك (الحياة) من كل الأطراف المتصارعة ، ماداموا قد فشلوا فى «أن يتصارعوا» . . . الخ .

(٦١) يحيى الرخاوى (١٩٧٢) : من عالم الطفولة (قراءة فى ديستويفسكى) - الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ص ١٢٩ وما بعدها .

(٦٢) ما بين الأقواس فى هذا المقتطف إضافة لم ترد فى النص ، وإنما لزم إضافتها لتوضيح المعنى .

(٦٣) نستعمل كلمة المعلومات هنا بمعناها الأوسع ، فهى لا تشير إلى المعارف اللفظية المسجلة بالذاكرة فحسب ، وإنما تشير إلى كل الكيانات الكلية المنطبعة فى تنظيمات معقدة متكاثفة ، كما أن لهذا علاقة بنظرية فعلنة المعلوماتInfomation Processing

(٦٤) عن سامى الدروبى : علم النفس والأدب ، ص ٩٩ .

(٦٥) أقول يفيد فهمه . . ولا نسلم - بالضرورة - بتفاصيله ؛ إذ يكاد يكون من المحال أن ينفى برجسون أن المنطبعات الآتية من الخارج هى فى تآلف مع مكمون الداخل مصدر تلك الشخصيات الغافية ، وأن الإبداع ليس إطلاق سراح من استيقظ ، وإنما هو إيقاظ من أغفى لإعادة تخليق الوحدات المكونة للتركيب الوليد . والتنشيط المكافىء للصرع يساعد فى هذا الإيقاظ ، ثم تعتمد النتيجة على الخطوات التالية .

(٦٦) لست مرتاحاً لهذه التسمية بصفة نهائية .

(٦٧) عباس العقاد (١٩٦٨) ابن الرومى «حياته من شعره» بيروت ، دار الكتاب العربى ، ص ١٤٩ .

(٦٨) سبق الإشارة إليه ، هامش (٤٩) .

(٦٩) العقاد : ابن الرومى ١٥٣ .

(٧٠) السابق ، ص ١٦١ .

(٧١) وقد يكون العقاد فى وسط العمر أقدر على تحمل الغموض منه بعد ذلك ؛ ومع ذلك فأحادية النظرة غلبت فى كثير من أعماله وتراجمه . ولا نزعم أنه وهو يكتب ابن الرومى كان متأثراً بفرويد (المستقطب غالباً) أكثر من يونج (صاحب المحاولة الرائدة فى تجميع الأقطاب على مسيرة التفرد) - إذ يبدو أن هذا الكتاب قد خلا من التأثير الخارجى أصلاً ، وإن ظل متأثراً بما هو «العقاد» .

(٧٢) فحيث ترى حقداً على ذى إساءة
فثم ترى شكراً على حسن القرض
العقاد : ابن الرومى ص١٦٠ .

(٧٣)العقاد : ابن الرومى . ص ١٦٥ . كما آمل أكون مبالغاً حين أقف أمام استعمال ابن الرومى للفظ «شوب» فى وصفه اختلاط اليقين بالشك «ما وجدت امرأ يرى يوقن إلا وفيه شوب امتراء» وأتذكر هذا التداخل اللازم لاستعمال لفظ «شوب» يطلق على تمازج السوائل أساساً (العقاد ابن الرومى - ص ١٦٥) .

(٧٤)نفسه ص ١٦٠ .

(٧٥) عباس العقاد (١٩٨٠) : أبو نواس ؛ الحسن بن هانىء ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

(٧٦) أبو نواس : ٤٥ - ٦٣ ، ثم إن الطبيب وهو يفحص مريضاً بعاهة فى الغد الصماء حقاً ، ويمسك بالتحاليل الحديثة ، ويقرأ الأرقام ويشاهد الأشعة ، لا يستطيع أن يربط مباشرة بين مظهر سلوك واحد ونقص هرمون واحد . وهذا لا ينفى تأثير العاهة على الإبداع ، ولكن التأثير يأتى من كيفية مواجهة العاهة وتمثلها وتحديها واختراقها ، وليس فى أثرها المباشر فى الصفات ثم فى الشعر . . مما لم يثبت أصلاً عند أبى نواس . ومقتطف واحد قد يظهر مدى خطأ التعميم . يقول العقاد ص٦٨«ولا يخفى أن جهاز النطق شديد العلاقة بالنمو النفسى ؛ فإذا عم النقص لسانه وحنجرته كان لذلك علاقة بوظائفه الجنسية مدى الحياة» !! . . لا تعليق !!

(٧٧) محمد النويهى : نفسية أبى نواس (١٩٧٠) الطبعة الثانية ، القاهرة مكتبة الخانجى بمصر .

وقد استشهد فى هذه الطبعة برأى اثنين من «الأساتذة المتخصصين فى الدراسات النفسية» (ص٩) - «فكان حكمهما كليهما أنهما لم يجدا مأخذا على عرضى لحقائق ذلك العلم وآرائه - ولم تصل الناقد أى «دراسات نفسية» قد اختص بها من سألهم ، كما لم يتنبه إلى هذه الطريقة فى تقييم الصحة بالمحكمين validity by refreesتحتاج إلى تقييم المحكمين أساساً لا من حيث مكانتهم العلمية فى مجال تخصصهم ، بل من حيث خبرتهم فى هذا المجال التطبيقى الخاص .

(٧٨) نفسه ص ٣١ و بعدها .

(٧٩) نفسه ص ٤٤ .

(٨٠) نفسه ص ٥٢ .

(٨١) نفسه ص ١٥١ .

(٨٢) انظر عن التعتعة «دراسة فى علم السيكوباثولوجى» للكاتب ، وبخاصة صفحة ٩٣ كخطوة نحو الاستيعاب الإيجابى ، وصفحة ٣٦٦ كخطوة فى المسيرة الفصامية .

(٨٣) لم أحاول أن أنظر فى تشبيهات أبى نواس للخمر من باب المجاز الشائع كما حاول ناقدو النويهى ، لأنى أرى المجاز فى الشعر بخاصة ليس هو الجوهر ، بل لعله يبعدنا عن المباشرة العيانية الجديدة التى تلتقى فى مساحة «ما» مع بعض الصور والرموز القديمة ، دون حاجة إلى الإسراع بتجديد وظيفتها الرمزية وبلاغتها المجازية .

(٨٤) يذكر الاسم بالإنجليزيةdepressive— manicدون ترجمة ، لاندرى لماذا . ص ١٥٦

(٨٥) ذهب أدونيس إلى اعتبار أبى نواس رائد ثورة مبدعة ، «كشفت . . بشكل عام عن قضايا أربع متلازمة ومترابطة : عن محسوس

جديد ، . . وعن حدث جديد . . ، وعن تجربة جديدة ، وعن لغة شعرية جديدة» ، بل إن نفس الناقد جعل الخمر وسيلة هذا الثائر لا ختراق نفسه/عالمه : «إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها . . إنها صيغة لوجود كل شيء» . فهل يحق لنا أن نفترض أن هذه الجرعة من الإبداع المتحدى هى التى دفعت هؤلاء النقاد النفسيين إلى حبس أبى نواس داخل تشخيصاتهم كما يفعل بعض الأطباء أحياناً مع مرضاهم (الذين قد لا يكونون مرضى بعد) أدونيس : (١٩٧٧) الثابت والمتحول : الكتاب الثانى ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٨٦) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب : «سر شهرزاد» ، ص ١٩٠ - ٢٠٣ .

(٨٧) الإدراك الضلالى يحل كالصاعقة فى أقل من ثانية فيستقبل الشخص المثير الحسى بتأويل ذاتى ضلالى محمّل بكل شحنة إقناعه وانفعاله . وقد ذكرته هنا ليس لقيمته كعرض (وإلا وقعت فيما نهيت عنه) ، وإنما لدلالته فى حقائق الوعى الأعدق متى حلت فى الوساد الشعورى الظاهر فرضت ما يترتب عليها فعلاً حقيقياً لا يحترم المنطق أو يرتدع بالإقناع .

(٨٨) مع الاعتراف بأنه «قراءة» من الواقع السابق الإشارة إليه ، الذى لاتحكمه -تفصيلاً- نظرية بذاتها ، وإنما لايستبعد أياً من المعارف أو الموقف الشخصى .

(٨٩) انظر الحاجة إلى الشوفان فى دراسة لعلم السيكوباثولوجى (١٩٧٩) للكاتب صفحات ١٩٣ ، ٥٢٩ ، ٧٠٠ .

(٩٠) هذا الرأى ليس بديلاً لفكرة عدم الأمان من «يوم آخر» يحمل «خيانة أخرى» وإنما هو مستوى آخر متداخل من الرؤ ية .

(٩١) يمثل سندبادمعنى عاماً يكاد يكون مؤكدا لهذه الرؤ ية . ولعل أقرب المعانى لما نريد إظهاره هنا ماورد على لسان «بلوم» (جيمس جويس) يحيى عبد الدايم «الطفل الرجل ، مجهد ؛ الرجل الطفل فى الرحم - رحم ؟ مجهد ؟ يستريح . . لقد طاف مع سندباد البحار (فصول ١٩٨٢ المجلد ٢ عدد ٢ ص ١٥٨) وهنا تعلن الرحلة بشقيها ؛ وأنه لكى يستطيع الواحد أن يكون سندبادا فإنه لابد أن يطمئن - فى نهاية كل جولة - إلى رحم ينتظره طفلاً رجلاً ، رجلاً طفلاً ، يستجمع نفسه ليبدأ من جديد كل يوم جديد ، مثلما علمته شهرزاد ؛ فطمأنينة شهريار لرحم شهرزاد المنتظر القابل الرائى هو الذى يسمح له أن يجوب آفاق المعرفة بشقيها .

(٩٢) ذلك لأنه مبنى على فكرة أن سعى الإنسان يتصف أساساً بمحاولته التكيف «أخلاقياً» مع مجتمعه بالإعلاء والتسامى على حساب الطاقة الجنسية الفجة . وبرغم أننانجد فى كتابة فرويد ماينفى هذا التمادى فى الاستقطاب ، حيث نلمح إشارات جيدة إلى احتمال الولاف ، إلا أن تفسيره للفن والحضارة بالتسامى يؤكد الاستقطاب المحدد للعمق - وقد سمى بهذا الاسم «علم نفس الأخلاق» من جانب من تسموا بـ «علم نفس الكينونة» ، حيث التركيز على مشكلة الوجود والعلاقة بالآخر أساساً . (راجع إن شئت مقدمة فى العلاج الجمعى (١٩٧٨) .

(٩٣) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التفسير النفسى لمسرحية ياطالع الشجرة - مجلة المجلة ، فبراير ١٩٦٣ عدد ٧٤ ، ص ٣٦ - ٤٠ .

(٩٤) يمكن مراجعة فكرة تعدد الذوات التى سبق ذكرها فى هذا المقال والمرجع المذكور هامش (٥٢) .

(٩٥) مع بعض التجاوز ، حيث الهى ليس مرادفاً للاشعور تحديداً ، فمحتوى اللاشعور ، حتى عن فرويد ، أكثر شمولاً من الهى بكثير . كذلك فإن الأنا العليا ليست مرادفة (هكذا) للضمير .

(٩٦) فضلت أن أورد هذا الخاطر فى الهامش دون المتن لما يحمل من احتمال خطأ أو مبالغة ؛ فالاسم «كامل رؤ بة لاظ» شديد الغرابة على الأذن المصرية ، حتى لو افترضنا جذوره التركية . وقد رجعت إلى محاولة معرفة دلالته فوجدت أن الرؤ بة : القطعة تدخل فى الإناء ليرأب (ورأب الإناء أصلحه) ، ولاظ من مادة لظّ ، ولظ به لظا لزمه ولم يفارقه (الوسيط) ؛ فياترى هل قصد نجيب محفوظ أن ال «كامل» (ولادة جسدية مكتملة شكلاً) لم يكن نفسه أبداً ؛ فهو لم يكن سوى «أداة» ترأب بها أمه صدعها ، إذ تفرض عليه أن يلزمها لايفارقها ، لأنها قررت ألا يولد نفسياً أبداً ؟!.

(٩٧) يظهر هذا أيضاً فى روايات «الأجيال» - مثلاً حرافيش نجيب محفوظ ، وإلى درجة أقل كثيراً ثلاثيته .

(٩٨) القتل الضمنى الذى اعتبره الناقد مقابلاً للقتل الفعلى عند أورست يحتاج - بالذات - إلى مراجعة ؛ فكامل لم يقتل أمه فعلاً ، ولم يكن سبباً فى موتها ، حتى حين أغضبها إلى ذاك الحد ، حتى لو أعلنت هى بنص الألفاظ أنه يقتلها بكلامه . ولا يوجد أى تأييد علمى مباشر يسمح بالربط السببى بين أى وفاة وبين انفعال سابق ، برغم أنه رأى شائع بين العامة . وأرى أن الناقد اضطر إلى هذا ليسهل المقارنة بأورست دون حاجة إليها .

(٩٩) التفسير النفسى للأدب - عز الدين إسماعيل ، ص ٢٦٩ .

(١٠٠) نفسه ص ٢٧٠ .

(١٠١) يقول إن الذى رجح براءة أورست وأعطاه حريته هو صوت الإلهة أثينا التى جاءت من جبهة زيوس دون المرور برحم الأم ، وعلى ذلك ، فقد يكون النضج (والحكمة) هو رفض العودة إلى الرحم ، وعلى هذا فصراع كامل بعيداً عن رحم أمه هو فى اتجاه الحكمة (والنضج) - وهذا إقحام لأورست فى كامل دون مبرر أو وجه شبه ، كما أن التقابل بين الحكمة والرحم هو دليل جديد على الموقف الاستقطابى ، ونرد عليه بالقول بأن النضج لايتم برفض العودة للرحم ، بل برحلة الداخل الخارج (إلى الرحم/بعيداً عنه) بشكل مَرِنٍ ومتغير ومرجح للخطوة الأمامية قليلاً بعد كل جولة (رحلة) .

(١٠٢) تجنبت قاصداً ، لظروف هذه «المقدمة» ، مراجعة بعض عينات من المحاولات الأحدث ، مثل دراسة فرج أحمد فرج فى عددى فصول (يناير ١٩٨١-المجلد الأول العدد الثانى، وعدد يناير ١٩٨٢ المجلد الثانى ، العدد الثانى) . وهى وإن كانت أصرح إعلاناً بالالتزام بالتحليل النفسى ، فهى - فعلاً - أكثر تحرراً من قيوده الكلاسية ، وأكثر تحملاً لرؤ ية التناقضات الهيجلية الكامنة فيما تناولت من أعمال ، وإن كانت تحتاج إلى حوار متجدد قد تتاح له فرصة أخرى .

(١٠٣) راجع ماذكرناه فى شأن حقد ابن الرومى فى هذه الدراسة .

(١٠٤) انظر الفقرة الأخيرة فيما يتعلق بتجربتى الشخصية فى هذا الصدد .

(١٠٥) المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور ، حين كان يناقش الديوان المذكور فى البرنامج الثانى ، وأصر على أنه شعر قح ، فرحت أحاول إقناعه بأصل الفكرة فكاد لا يصدق ، فذهبت أكتب هذا الشرح لأثبت ما ذهبت إليه ، فكان مؤلفى المرجعى المحورى الذى أشرت إليه طوال هذه المقدمة «دراسة فى علم السيكوباثولوجى : شرح سر اللعبة» .

(١٠٦) وما زال الاحتمال قائما ، هذا - ولم أشر إلى محاولاتى التالية غير المنشورة .

النقد الأدبى وعلم الاجتماع

مقدمة نظرية

محمد حافظ دياب

فيما يذكر بول موى ، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللفظة الإغريقية Xpivieiv وتعنى الحكم[1] ؛ وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسى فى لغات أوربا القديمة والوسيطة . والباحث فى اللغة الإنجليزية يجد لهذه الكلمة مصطلحين : «الأول هو Criticism ، ويعنى النقد بمعناه الشائع ، أى الاستهجان والكشف عن الخطأ ، كما يعنى كذلك الفحص الدقيق غير المتحيز لمعنى شىء ما ، ولمضمونه ، ولقيمته . أما المصطلح الثانى فهو Critique ؛ ويطلق على النقد (المنظم) الذى يستند إلى أسس واضحة المعالم ، ويسير فى خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين ، ويتناول موضوعه تناولاً مفصلاً ، محاولاً تحليل هذا الموضوع تحليلاً يبرز خطواته الأساسية ودعائمه التى يستند إليها ؛ وهنا يصبح النقد مفصلاً . ومن الممكن أن يقابل ذلك فى اللغة العربية مصطلحان ؛ فنطلق على كلمة Criticism مصطلح (نقد) ، ونطلق على كلمةCritique مصطلح (نقد منهجى)»[2] .

وإذا كان النقد فى تعريفه القاموسى هو فن الحكم ، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسى إلى المجال الأدبى يستلزم إضافات عدة لكلمة حكم . والأدب تاريخيا أسبق من النقد ؛ وهو ما يعنى أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول . فالقياس هنا قد لا يثير جدلاً ؛ لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم .

ومما يفرق الأدب عن النقد الأدبى ملاحظات قد يُنوه عنها بما يلى :

١ - الأدب والنقد كلاهما فن .
٢ - لولا وجود الأدب لما كان النقد الأدبى ؛ فالأصل هو العمل الأدبى ، يليه بروز الفعالية النقدية التى استقلت نسبياً وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها ، وإن كان ارتباطها بالعمل الأدبى عضوياً وحميماً .
٣ - الأدب فن يتصل بالحياة ، على حين يراها النقد من خلال الأعمال الأدبية التى ينقدها . وإذا كان الأدب نقد الحياة ، فالنقد هو نقد له .
٤ - وتحديداً لهما ، فإن الأدب ذاتى من حيث كونه تعبيراً عما يحسه الأديب ، أما النقد فإنه ذاتى وموضوعى فى آن معاً . . إنه ذاتى من حيث تأثره بثقافة الناقد ؛ وهو موضوعى لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية .

طبقاً لهذا ، فإنه مهما يكن الأدب فسيبقى موضوع النقد ومجاله ومرماه ، بدءا من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد خطاها واتجاهاتها ، ووصولاً إلى استبطان وتوجيه إمكانات العمل الأدبى فى التعبير عن موقف حضارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود .

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبى الحديث ينطوى على ثلاثة محاور متواشجة هى : التمييز ، والتقويم ، والتأريخ .

ويعد التمييز دلالة العملية النقدية كلها ؛ إذ لا يمكن دونه تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن منظومة الأجناس الأدبية . وهو كذلك محك العملية النقدية ؛ فليس يكفي أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين ، فنعتبر أن انتماءه إلى جنس أدبي أمر مفروغ منه لا يحتاج إلى تحقيق(٣) .

ويُعنى التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد إذ تكون مرحلة تمييزه قد تحققت ؛ ومن ثم يكون سبر القيمة وفق معايير جمالية أو إيديولوجية ، أو جمالية إيديولوجية ، لا نعتبرها نهائية ، بل تتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد . ويشتمل التقويم على وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه .

أما التأريخ Articulation **فإنه حصيلة المعالجة النقدية ؛ وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض ، كالسياق البلاغي والأدبي والفكري والحضاري .**

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث ـ عبر تطوره التاريخي ـ **قيماً** جمالية ورؤى فكرية **وأسساً نظرية ومفاهيم فنية ، يمكن أن تلمح** سماتها على الوجه التالي :

١ - من حيث المادة ؛ **إذ شهدت** الدراسات النقدية الأدبية الحديثة **تطوراً ملحوظاً** في مادتها عن طريق **اهتمامها** بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي) ، وتحميلها أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة ، وتلوينها بالمفاهيم العصرية ، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى التجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال ، والابتكار في البناء الشعري ومضامينه ، إلى جانب إضافات صائبة قدمها المشتغلون بعلوم النفس والجمال والاجتماع والأنثروبولوجيا ؛ وكلها حتمت على النقد الأدبي زيادة مادته وتجديد رؤاه .

٢ من حيث المنهج . فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان : جاءتا من جهتي معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح للدراسات النقدية وسائل وطرقاً بحثية مستحدثة ، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة . وكان استخدام هذه الوسائل مدهش النتائج في أحيان ، لدرجة يمكن معها القول إن استفادة الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى ، ومن المبتكرات التقنية للعلم الحديث ، أدى إلى تنوع مناهجها وتعقدها ، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة .

٣ من حيث الاتجاه ، حيث أصبحت الدراسات النقدية الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة ، بواسطة الاهتمام بالعوامل والتيارات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية ، والاستبصار بتقاليد جماعاتها الأدبية . وكانت أولى الخطوات عندما مارس النقاد تطعيم النقد بالفلسفة ، وتلقيحه بعلم الجمال ، وتزويده بنتائج علوم اللغة وفلسفة التاريخ والعلوم الإنسانية والمعرفة العلمية ، وإن هاجم البعض هذا الأمر ، «خشية أن يتحول النقد إلى دقة العلم وثبوته ، فتضحى لغته مصطلحاً ثابتاً لا يتغير»(٤) .

وهكذا يمكن القول إن الدراسات النقدية الحديثة بلغت مرحلة من التقدم والازدهار لم تعد تعتمد على الانطباع كما كان سائداً في كثير من الدراسات النقدية القديمة . وبرغم هذا ، ما زال هناك في وقتنا الحاضر من يراوح بين علمية النقد الأدبي وفنيته ، أو بين معياريته ووصفيته ، نتيجة ما يبدو في بعض الأحيان من نقص في الاتفاق بين نتائجه ومستخلصاته(٥)

النقد الأدبي الاجتماعي
خلفية فكرية

وفي تراث النقد الأدبي ، ثمة حقيقة يمكن استقراؤها ، تتلخص في توزع هذا التراث بين نظرتين هما : الشعور بالمسئولية الاجتماعية ، والإحساس بالمسألة الفنية . في أحيان كانت تتغلب المسئولية الاجتماعية ، وفي أحيان أخرى يبرز تسلط التقنية . لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف حدودها ومعالمها ؛ فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على المغالاة في التبسيط . ذلك أن المسئولية الاجتماعية لا يمكن أن تعني تجاوز الفكرة القائلة بأن الترويج لأشكال هابطة ، أو التغاضي أساساً عن موضوع الأشكال ، إنما يعني في الحساب الأخير الإساءة إلى المسئولية الاجتماعية ذاتها .

وقد لا يكون من الملائم في هذا الصدد ، تتبع تطور (الصيغة) الاجتماعية في التراث النقدي تتبعاً تاريخياً منذ نشأته حتى الآن ، وبلوغه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم الاجتماع . ومع ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها . . بداءة ، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الاجتماعي قد ظهرت مع المفهوم الأفلاطوني الشهير «المحاكاة» Mimesis ، الذي نماه بعده أرسطو بعبارته المعروفة : «إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورامبي ، وإلى حد كبير أيضاً النفخ في الناي واللعب بالقيثار . . كل هذا بوجه عام أنواع من محاكاة الواقع»(٦) .

بعدها بدأت تتنامى محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها ؛ أظهرها محاولة المفكر الإيطالي جان بابتست ڤيكو Jean—Baptiste Vico (١٦٦٨-١٧٤٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس الطبيعة المشتركة للأمم ، حيث عرض لأهمية الأدب في الحضارات ، مركزاً على دور الشعر في الحضارة القديمة ، والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية في هذه الحضارة ، مشيراً إلى أن : «المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات

وأشعاراً وروايات ، لكنه ينمى أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه»(٧) . وبعده ، أكدت مدام دوستال Mme de Staël (١٧٦٦-١٨١٧) أن أدب أى مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه . وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة فى السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس فى الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) فى أعمال جادة - كالتراجيديا - بدلاً من قصرها على الكوميديا . كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة فى النظام الاجتماعى ، خصوصاً تلك التغيرات التى تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة . ورأت فى كتابها «فى الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية» De La Littérature Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (١٨٠٠) ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية ، لتطبق بعد ذلك فكرتها هذه فى كتابها التالى «عن ألمانيا» De L 'Allemagne (١٨١٠) ، متناولة الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار فى الصالونات ، والشخصية الألمانية المعنة فى التفرد والعقلانية ، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩-١٧٥٥) ، وببعض آراء معاصرها الألمانى هيردر Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) ، التى توعز بتأثير العوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية(٨) .

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صداه فى الفلسفة الوضعية Positivism عند أوجست كونت A.Comte (١٧٩٨-١٨٥٧) ؛ وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضعوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية فى دقتها . فالناقد لا ينبغى أن يكون أديباً فحسب ، بل هو أديب وعالم معاً . . عالم طبيعى يبحث فى الأدب بحثاً طبيعياً على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية . وقد تصدى للنهوض بهذه المهمة سانت بيف Saint Boeuf (١٨٠٤-١٨٦٩) ، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية ، وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم ، ثم ترتيبهم فى (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة ؛ وبذا أضحى النقد الأدبى عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعى للأدب(٩) .

والواقع أن هذا الاتجاه يغفل مسألة أساسية فى النقد هى التأويل ؛ ذلك أنه كلما كان العمل الأدبى عظيماً كان قابلاً للتأويل . ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبى يظل خاضعا للدفع والجذب على خارطة النقد .

إن الأدب ظاهرة فنية وليس ظاهرة طبيعية . والفارق بين الظاهرتين واضح جلى . الظاهرة الفنية تظل أغنى من عشرات التفسيرات ، وتظل متعددة المعانى ، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضى ناجز . أما الظاهرة الطبيعية فهى مادة للملاحظة ، يمكن اكتشاف قوانينها والقول بيقين إنها تنطوى على عناصر محددة قد يكشف العلماء عن أسرارها . وهكذا فعلى الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبى معين ، وإنما يحاول تحرى الرؤية التى تتميز به . ومن هنا يصبح التعرض للمسار الشخصى والاجتماعى والنفسى للمبدع غير ذى موضوع . خاصة إذا ما تم بمعزل عن عالمه الفنى . وجاء هيبوليت تين H.Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) تلميذ سانت بيف ، الذى حوّل طريقة أستاذه إلى نوع من الحتمية الجبرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية . فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية ، وإنما تنشد التعرف على القوانين العامة ، فكذلك ينبغى أن تكون قوانين الأدب . . قوانين تقوم على الحتمية .

وقد اتخذ تين من تاريخ الأدب الإنجليزى ميداناً لبحثه ، بهدف الوصول إلى قوانين عامة ، من منطلق أن : «العمل الأدبى يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة»(١٠) . وقد بدا واضحاً من تطبيقه لفرضيته هذه ومناقشته التفصيلية لها أنه يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعى أو البيئة التى تخلق الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبى .

وقد حاول تين تفسير هذه الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاثة هى : الجنس ، والبيئة ، والعصر ، تؤثر فى الأعمال الأدبية .

ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ ؛ وتضم البيئة العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، فى حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتغير فى الحضارة .

لقد كان تين من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه ، وبينه وبين أقرانه ، والطرق التى يؤثر بها الجمهور فى الحصيلة الإبداعية للفنان . وكان اتجاهه هذا تعبيراً عن الرغبة فى مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية . ويصف هارى ليفين H.Levin تأثير تين على التفسير الاجتماعى للأدب بقوله : «إن كتاب تين (تاريخ الأدب الإنجليزى-١٨٧١) يتخلص دفعة واحدة من الفكرة الخاطئة التى ترى أن الأعمال الأدبية تخرج إلى الوجود كما تتساقط النيازك من السماء . وقد يمكن بعد هذا إغفال الأساس الاجتماعى للفن ، ولكن يصبح من الصعب إنكاره»(١١) .

وبرغم ذلك ، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمل كانعكاس مباشر للواقع ، تبدو لنا اليوم تبسيطية وقد تجاوزها الزمن ، وتظهر «كأنها خارجة من معمل» . وعبر هذا الخط نفسه ، قدم برونتيير Bruntiére (١٨٤٩-١٩٠٦) محاولة تقوم على نظرية النشوء والارتقاء ، بدراسة تطور الأنواع الأدبية فى تأثرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب(١٢) .

وثمة باحث فرنسى آخر هو ألكسندر بلجام A.Beljame ، واصل البحث عام ١٨٨١ بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور ، وذلك فى كتابه «الجمهور والأدباء فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر» Le Public Et Les Hommes De Lettres En Angleterre Au 18 e Siécle(١٣) . وبدءا من القرن العشرين ، تتابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية ، فى النهج الذى اختطته المدارس الشكلية والفرويدية والوجودية والبنائية ، مروراً بالمدرسة الإجماعية Unanimisme الفرنسية ، التى حاولت فى عام ١٩٠٨ أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير ، وروادها رومان ، ودوهاميل ، وفيلدرك ، إضافة إلى إسهامات ليز ستيفن L.Stephen ، وليڤين شوكنج L.Schücking ، وولتر إبيش W.Ebisch ، وهربرت سكوفلر H.Schoffler ، وولتر شيرمر W.Schirmer ، وجورج كفرشتين G.Keferstein ، وغيرهم .

وفى الولايات المتحدة ، تطور النقد الأدبى الاجتماعى تبعا للظروف الاجتماعية أكثر مما تطور فى أى موطن آخر ، حيث أبدى عدد من النقاد - يقف كالفرتن V. Calverton فى طليعتهم - بعد الحرب العالمية الأولى اهتماما كبيرا بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos وجون شتاينبك J. Steinbeck ، وإن بدا نقدهم التزاما تاريخيا أكثر منه جهدا نقديا حقيقيا ، وتأسست فى عام ١٩٣٤ مجلة «الرمح» Review Partisan التى قدر لها ألا تعيش على هذا المنطلق السياسى أبعد من عام ١٩٣٦ .

وتتالت بعد ذلك أعمال روى بيرس R. Peirce فى كتابه «المذهب التاريخى مرة أخرى» Historicism Once More كمحاولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخى والاجتماعى . وقدم إيان وات I. Watt كتابه «صعود الرواية» The Rise Of The Novel ، مفسحا فيه لمعالجة الأدب معالجة اجتماعية ، عن طريق دراسة الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، عبر مؤلفات ديفو Defoe وريتشاردسن Richardson ، وفيلدنج Fielding ، ملاحظا أن هؤلاء الروائيين الثلاثة ينتسبون إلى جيل واحد ؛ وهو ما عده أمراً لا يمكن أن يكون محل صدفة ، ومقررا أن الجنس الأدبى الذى قدموه (الرواية) لم يتم فى معزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة . ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية ، مفادها : «أن واقعية الرواية لا تتركز فى عالمها المتخيل ، بل كذلك فى الطريقة المتبعة لعرضه»(١٤) .

وهكذا نلمس أن المحاولة التى قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعى» ، وأنه لم تعوزه الإشارة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبى الجديد قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته ، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة . والغاء إشراف أصحاب المكتبات ، وهبوط أسعار الكتب ، إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع فى مركز اهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى النامية وقتذاك ، «بوصفهم أعضاء فى بورجوازية لندن ، ممّن لم يكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون ، ليكونوا على ثقة من أن كتاباتهم ستبعث السرور فى جمهور عريض . . وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبيا رغبات جمهورهم الجديد ، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل»(١٥) .

عبر هذا الطواف المتعجل بخريطة النقد الاجتماعى ، فإنه لا يمكن الادعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له . هناك فقط بعض الأعمال التى استطاعت - إلى هذا الحد أو ذاك - أن تقترح أساليب وطرقا جديدة . ذلك أن الإطار المرجعى frame of reference الذى اعتمد عليه هذا النقد يكاد فى أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التى أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد ، يؤكد دور الأديب فى تصوير الحياة الاجتماعية ، ويعد الأدب سجلا للتجربة الاجتماعية .

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتفاوتت إجاباتها ، لكنها لم تنكر هذه العلاقة المتشابكة ، وهو ما حاوله النقد السوسيولوجى المعتمد على مفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه .

نحو نقد سوسيولوجى :

وعلى الرغم مما يبدو من تمايز الاتجاهات النقدية الاجتماعية فى دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات ، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة ، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب . من هنا ، فإن الحاجة بدت أوفى إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملا عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ؛ وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهومى « النقد الاجتماعى » Social Critics و«النقد السوسيولوجى» Sociological Criticism (١٦) .

وثمة اعتبارات محددة استدعت هذه الحاجة هى :

١ - أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملاً إلى هذه العلاقة ، كى تعطيها منطلقاً وقاعدة نظرية .

٢ - أن الفهم الأعمق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا فى ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة ، وليس كمجرد عملية تكميلية تسد نقصاً يشوب النقد الاجتماعى أو تعدل من مستخلصاته .

٢ - انه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه ، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية ، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه ، وأساليبه ووسائله الفنية ، ومفاهيمه وأطره النظرية ، التى ثبت إمكان نجاحها فى دراسة موضوعاتها ، وإن شابها - ولم يزل - شيء من الجدل والقصور .

قد يقال هنا إن المقصود هو - أولاً وقبل كل شيء - دراسة أدبية . وكما يرى جاك لينهارت Leenhardt .J فإن : «هذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمنظار علم الاجتماع . وينبغى ، من ناحية أخرى ، الاعتراف بأنه إذا كان دارسو الأدب يجهلون الاستفادة من إمكانات علم الاجتماع ، فإن علماء الاجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحظروا على أنفسهم - لفترة طويلة أيضا - الاهتمام بالأدب اهتماماً جدياً»(١٧) . يؤكد هذا ، أن النقد الأدبي فى معاناته وقصور تحليله عن الإحاطة بالواقعة الأدبية ومعالجة معطياتها والبحث فى جمالياتها ، وفى الوقت الذى ينحو فيه نحو التخصص ، فإنه من الطبيعى أن يتطلع إلى أنماط أخرى للتفسير والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع ؛ وهو ما قد يؤدى إلى إغناء متبادل ، وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة .

وينبغى الإقرار بأن هذا النقد السوسيولوجي يلاقى - ولم يزل - بعض التحفظات التى شاركت فى خلقها مجموعة من العوامل ؛ منها :

١ - سوء الفهم الشائع لمفهوم علم الاجتماع ، وما يجب أن تتضمنه الدراسات السوسيولوجية .

٢ - القصور البادى من ناحية علم الاجتماع الوصفى De-scriptive Sociology فى دراسة النظم النوعية فى المجتمع ، مثل اللغة والأدب وغيرهما .

٣ - الشعور السائد بأنه لا يوجد سوى القليل فى علم الاجتماع مما يمكن أن يقال فى موضوع النقد السوسيولوجي .

٤ - التصور (الخاطيء) بابتعاد مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، من منطلق أن علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر أنشطتهم فى حدود الوصف وليس التقويم .

٥ - أن النقد السوسيولوجي باستغراقه فى البحث عن المرجع الاجتماعى للأثر الأدبي ، وبتوسله المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرى ، قد ينساق فى مجازفة يجد نفسه فيها مبعداً إلى محيط هامشى يختلط فيه ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى ، أو ينزع إلى خطر الانحباس فى نقد داخلى ، زينته الرجوع إلى ما هو اجتماعى .

وكما يقول لينهارت : «لقد افتقر المتقدمون الذين مهدوا لعلم اجتماع الأدب إلى طريقة ، أكثر من افتقارهم إلى نظرية فى الوعى ، تكاد تكون - من حيث الوجهة التى ننظر بها إليها على الأقل - بديهية وواضحة . ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتابعون فكرتهم فى قراءة النصوص قراءة دقيقة ؛ ولذا فإن نقاط التقارب التى أملتها عليهم إمكاناتهم ظلت بعيدة ومتكلفة . ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى الدقة فى الطريقة ، لم يمنع دراساتهم أن تكون مثمرة ، برغم مراوحة آرائهم بين الغموض والتعسف ، اللذين يحولان دون ظهور هذا العوز الأساسى»(١٨) .

وحتى الآن يمكن ملاحظة أن النقد السوسيولوجي قد ارتبط بفروض ثلاثة رئيسية هى :

الأول ، أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه .

والثانى ، أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعى فى المجتمع .

والثالث ، أن الأدب كوسيلة إعلامية يرتبط بالرأى العام ، ويؤثر فى الاتجاهات الاجتماعية والقيم ، وفى سلوك الأفراد والجماعات (١٩) .

وأيا كانت هذه الفروض Hypothesis التى ما زالت حتى الآن مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات ، فهى تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية Social Function ، ذات زوايا مختلفة وأبعاد متعددة .

ومن الملحوظ أن محاولات النقد السوسيولوجي تكاد تنصب معظمها على الرواية دون بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، على أساس أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية اهتماماً بتصوير الإنسان فى علاقته بالمجتمع . وعلى ما يرى فيليب سولرز Ph.Solerz فإن : «الرواية هى الشكل الذى به يخاطب مجتمع ما نفسه ؛ وهى الطريقة التى يحيا بها الفرد ليكون مقبولاً فى مجتمعه . ولذا فمن المهم جداً أن تتمتع الرواية بجميع المستويات : الطبيعى منها والواقعى والتوهمى والخيالى والأخلاقى والنفسى وما دون النفسى والشاعرى والجنسى والسياسى والتجريبى»(٢٠) . وهو ما حدا بأويرباخ إلى القول بأنه : «من الطبيعى أن يكون الشكل الواسع والمرن للرواية النثرية هو الذى يفرض نفسه دوماً أكثر من سواه ، كى يعيد فى آن واحد تركيب عدد كبير من عناصر شتى»(٢١) ؛ وهو ما يسوغ للمدخل السوسيولوجي أن يكون أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة الرواية .

وفيما عدا دراسات الناقد السوفيتى المعاصر يورى لوتمان Y.Lotman البنيوية للشعر(٢٢) ، فلا النقد الاجتماعى ولا السوسيولوجي استطاعا أن يقتربا اقتراباً متكاملاً من هذا الجنس الأدبي .

صحيح أن الشعر - كسائر الأجناس الأخرى - يمتلك فى تضاعيفه تجليات اجتماعية ، لكنها تجليات قد تتخطى عصرها بما تستصفيه من روح الحقائق والنفاذ عبرها إلى آفاق وعلاقات جديدة ، وكلها تندغم فى جانبه الشكلى (الإيقاع - الصورة - الرمز . . الخ) ، وهو جانب يبدو عقبة فى طريق النقد السوسيولوجى ، إضافة إلى جانبه الفكرى . ذلك أن : «الشعر يوجد حين يتحد التاريخ والفلسفة والدين والسياسة فى مكوّن Component تخيّلى»(٢٣) .

على أية حال ، فبالرغم من أن الدراسة النقدية السوسيولوجية للأدب حديثة العهد ، وبالرغم من أن منجزاتها ما زالت متواضعة ، فإن ثمة مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع وجاهة فى هذه الدراسات ، هما :

١ - أن النسق الأدبى هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة .

٢ - أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية ، بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية .

ولعل استعراضنا لتاريخ النقد السوسيولوجى ، ومحدداته ، ومداخله النظرية ، يمكن أن يتكفل بتعميق رؤ يتنا له . . .

أولاً : نظرة تاريخية :

وهنا يمكن القول إن الصدارة فى النقد السوسيولوجى تعزى إلى الكتابات الألمانية التى تستقى فكريتها من روافد ثلاثة هى :

١ - الرافد الأول ، الذى اتخذ من المادية التاريخية منطلقاً له عبر مقاربات ماركس K.Marx (١٨١٨-١٨٨٣) (وبعده مرنج F.Mehring) الذى ألزم نفسه بادراج الإبداع الأدبى فى الصيرورة الاجتماعية والتاريخية ، حيث لا تفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقى والبناء التحتى الاقتصادى ، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة ، والإيديولوجيا والمعرفة والفن والأدب من جهة أخرى ، تقوم على النمط الجدلى ، وينبغى أن تحلل على هذا النحو .

ويبدو الموقف الماركسى النقدى جلياً فى أعمال مرنج ، الذى يحدد مفهومه عن العلاقات بين الأبنية الاجتماعية والإبداعات الأدبية من منطلق أن : «الإرث الإيديولوجى يعد كذلك عاملاً مؤثراً ؛ وهو مالم تنكره قط المادية التاريخية . ولكنه لا يؤثر إلا تأثير الشمس أو المطر أو الريح على شجرة جذورها فى أرض صلبة ، هى أرض الظروف المادية ، ونمط الإنتاج الاقتصادى ، والحالة الاجتماعية»(٢٤) .

طبقاً لهذا ، حرص مرنج فى كتابه «أسطورة ليسنج» على هدم الأسطورة التى تذهب إلى أن ليسنج Lessing كان على علاقة وثيقة ببلاط فردريك الثانى ملك بروسيا . ففى تحليله ، تبرز معارضة ليسنج لهذا البلاط ، وتفسر الأسطورة وكأنها تزييف للوعى ، وبناء فوقى إيديولوجى لنمو اقتصادى وسياسى ، وتحالف البورجوازية الألمانية مع الدولة البروسية خلال القرن التاسع عشر ، وإرادتها : «التوفيق بين واقعها الحاضر وماضيها المثالى ، بجعلها عهد فردريك هو عهد الثقافة الكلاسيكية»(٢٥) .

٢ - أما الرافد الثانى ، فيتمثل فى المحاولات السوسيولوجية التى قدمها عدد من علماء الاجتماع الألمان مثل جورج زيمل G.Simmel (١٨٥٧-١٩١٨) ، وماكس فيبر M.Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) ، وكارل مانهايم K.Mannheim (١٨٩١-١٩٤٧) ، حيث قدم زيمل تصنيفاً للعلاقات والعمليات الاجتماعية فى المجتمع وفى العمل الدرامى ، وحدد فيبر تباين الأنساق القيمية فى الإبداعات الأدبية ، وفهمها سميولوجيا ، وتصنيفها إلى أنماط مثالية Ideal Types . واستفاد مانهايم من صداقته للوكاتش فى إيضاح العلاقات الوظيفية بين الظواهر المعرفية - ومن ضمنها الأدب - والإطارات الاجتماعية ، وإن لم يقم بدراسات واقعية ملموسة شبيهة بما قام به لوكاتش .

٣ - والرافد الثالث تمثله مدرسة فرانكفورت ، التى قدمت عدداً من الأبحاث فى النقد التاريخى والاجتماعى والجمالى ، عبر أعمال أدورنو W.Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩) ، وهوركايمر M.Horkeimer ، وولتر بنيامين W.Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠) ، التى قدر لها أن تطور النقد السوسيولوجى بعد الحرب العالمية الثانية .

على هذا المنوال بدأ النقد السوسيولوجى فى ألمانيا يتسع ليشمل الظروف المادية التى تطورت عبرها الأعمال الأدبية وأثرت فى جمهورها . ومن ثم اتجهت بعض أبحاثه إلى دراسة الجماهير وأذواقها ، كما يتضح فى أعمال ليڤين شوكنج L.Schucking ، وإريك أورباخ E.Auerbach ، وإرنست كورتيس E.Curtius ، وكولر E.Köhler ، وبرتولت بريشت B.Brecht ، وأرنولد هيرش A.Hirsch ، وتوماس هول T.Hohle وغيرهم ، لدرجة يمكن معها القول إن النقد السوسيولوجى فى ألمانيا قد تسلح - بسبب الإرث الفلسفى والسوسيولوجى الذى نقله - بأكثر المفاهيم والأساليب المنهجية فعالية ، فكان لذلك أثره فى تقدمه .

أما فى فرنسا ، فقد قدمت أعمال جويو J.Guyow ، ولانسون G.Lanson ، وفيفر L.Febvre ، وهاليفاكس Halbvachs ، وبنيشو P.Bénichou ، وجيرفتش G.Gurvitch ، وجولدمان L.Goldmann ، وزيرافا M.Zeraffa ، ودومازدييه J.Dumazedier ، ودوفينو

J.Duvignaud ، وألبير ميمى A.Memmi ، وجاك لينهارت J.Leenhardt إسهامات معرفية ومنهجية فى مجال النقد السوسيولوجى .

فجويو أبرز فى كتابه «الفن من وجهة نظر علم الاجتماع» L'art du point de vue sociologique قضية القيم التى يراها تقود بالضرورة إلى قضية الفعل فى العمل الأدبى . وصاغ لانسون بعض الفروض المثمرة عن علم الاجتماع واستخدامه فى النقد الأدبى ؛ وحاول فيقر تجاوز التأكيدات غير الاجتماعية (المزيفة) التى أطلقها النقد على بعض الأعمال الأدبية ؛ وطالب هاليفاكس بتحديد أطر معرفية ومنهجية للنقد السوسيولوجى ، وقدم بنيشو فى كتابه «أخلاقيات القرن العظيم» Les Morales Du Grand Siécle تحليلاً لعدد من النماذج والشخصيات الروائية ، مركزاً على ظروفها الاجتماعية والحضارية ؛ واقترح جيرفتش برنامجاً لعلم اجتماع المسرح ؛ واهتم جولدمان بدراسة بناء العمل الأدبى وتجسيده لفكر الجماعة الاجتماعية ؛ وطابق زيرافابين أشكال الرواية وأنماط المجتمع عبر أعمال بلزاك وبروست ودوستويفسكى ؛ واقترح الناقد التونسى ألبير ميمى مجموعة محددات للنقد السوسيولوجى ، وقدم لينهارت محاولته لإنشاء مبحث علم اجتماع القراءة Sociologie De Lecture ، وصاغ روبير إسكاربت R.Escarpit تقسيماً إمبيريقياً لعلم اجتماع الأدب[٢٦] .

وفى الاتحاد السوفيتى ، وعقب انتصار الثورة فى عام ١٩١٧ ، ظهرت حركة الثقافة البروليتارية ، أو ما أطلقت على نفسها وقتها «منظمة بروليت كولت التنويرية» ، التى أخذت على عاتقها مهمة إبداع أعمال أدبية بروليتارية ،عن طريق تحويل مجالات الأنشطة الإنتاجية إلى مختبرات يتم عبرها - وبشكل اصطناعى - إنشاء أدب بروليتارى خالص ، فقدمت أعمالاً ساذجة : «تنتقص من قيمة الأدب ، وتفرغه من مضمونه ، وتحيله إلى مجرد ترديد تعبيرى نيىء لهدير آلة ، مما دعا إلى إيقاف نشاطها فى عام ١٩٣٢»[٢٧] .

وفى الوقت نفسه ، برزت فى خلال العشرينيات جماعة من الباحثين أطلقت على نفسها «المدرسة السوسيولوجية» The Sociological School ، وجهت اهتمامها إلى العلاقات المجتمعية المتعددة للأدب ، وصاغت عدداً من المباحث الفرعية فى علم اجتماع الأدب ، مثل علم اجتماع المحتوى Sociology Of Context ، وعلم اجتماع المؤلف Sociology Of The Author ، وعلم اجتماع القارىء Sociology Of The Reader ؛ وأهم ممثليها ساكولين P.Sakulin ، ورازومينيك I.Razuminik ، وفنجروف S.Vengerov ، وكلتيالا V.Keltuiala . وبين عامى ١٩٣٠-١٩٥٠ ، وقع النقد السوفيتى فريسة مناقشات دوجماتية حول قضايا الإيديولوجية والمنهج . وفى عام ١٩٦٨ ، قدم إلزبرج Y.El'sberg محاولة نقد فيها نظريات جولدمان ولوكاتش ، وطالب كنتروفتش V.Kantrovich بارتباط النقد الأدبى بمفاهيم علم الاجتماع . وتمت مناقشة وتعميق اتجاه الواقعية الاشتراكية فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت الذى عقد فى نوفمبر ١٩٦٦[٢٨] .

وفى الولايات المتحدة ، فبرغم الملاحظات الكثيرة عن الأدب فى تراث علم الاجتماع الأمريكى ، وهو تراث غنى ، فإنها تبقى مجرد ملاحظات ، لا تعوض بأية حال النقص البيّن فى هذا المجال ، وهو ما عبر عنه الناقد الأمريكى ليو لوفنتال L.Loventhal بقوله : «إنه لا يوجد حتى اليوم فى الولايات المتحدة أية فهرسة كاملة وميسورة فى علم اجتماع الأدب»[٢٩] .

فى إطار هذه الملاحظات ، قدم لوفنتال فى كتابه «الأدب وصورة الإنسان» Literature And The Image Of Man عام ١٩٦١ محاولته لدراسة الأدب بوصفه نوعاً من الوثائق التى تفيد فى دراسة البناء الاجتماعى والتغير الثقافى ، وذلك عبر استعراضه لمختارات من الروايات والمسرحيات التى ألفها سرفانتس Cervantes ، وشكسبير Shakespeare ، وموليير Moliére . والقضية الرئيسية عنده أن الكتاب المبدعين يصورون بشكل مقنع - ومن خلال اختيارهم غير الشعورى غالباً للحبكة الروائية ، ورسم الشخصيات ، وتصوير البيئة ، وتأكيد القيم - علاقة الإنسان بمجتمعه وعصره[٣٠] . كذلك قدم رينيه ويليك R.Wellek وأوستن وارن A.Warren كتابهما المهم «نظرية الأدب» Theory Of Literature ، وتصديا فيه بالنقد لآراء تين وبعض النقاد السوفيت كجريب Grib وسميرنوف Smirnov ، لكنهما لم يتناولا قضايا جوهرية ، أو يقدما إطاراً نظرياً للنقد السوسيولوجى ، واكتفيا فى هذا الصدد بإيراد عموميات من مثل : «إن علم اجتماع المعرفة Sociology Of Knowledge يسعف فى تتبع تطور الأفكار ؛ إذ يوضح كيف يمكن للأدب التأثير فى المجتمع»[٣١] . وتتابعت بعد ذلك محاولات بيرك K.Burke ، وبول رمزى P.Ramsay ، وبتريم سوروكين P.Sorokin[٣٢] .

ثانيا : فروض أساسية :

ولو شئنا استعراض المحددات الأساسية التى قام عليها النقد السوسيولوجى ، لوجدناها تتحدد فيما يلى :

١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً Social Institution ، حسب ما أطلق عليه الناقد الفرنسى جاك دوبوا J.Dubois ، وأقرّ به هارى ليفين H.Levin[٣٣] .

وقد يمكن القول إن هذه الفكرة جاءت رداً على ما نادى به البنائيون من أن الأدب نسق تعبيرى قائم بذاته وله قوانينه الخاصة ، وإن كان هناك من يرى أن فكرة البنائيين تنطوى على فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذا النسق من منظور كونه نظاماً اجتماعياً كبقية النظم الاجتماعية الأخرى فى

المجتمع[٣٤] . وتعد دراسة النظم الاجتماعية من أهم الموضوعات التى يعنى بها علماء الاجتماع على أساس أنها تمثل الأنساق الكبرى المنظمة للتفاعل فى المجتمع ، ومن ثم تشتمل على عناصر أساسية هى : المعايير الثقافية ، والبناء أو الترابط بين الأجزاء ، والاستمرار والاستقرار ، والوظائف المنوطة بالنظام ، والجزاءات ، والعناصر المعرفية : كالأفكار والمعانى والمعتقدات والاتجاهات ، والتفاعل الاجتماعى المنتظم ، والعناصر المادية . وهى بهذا المعنى تشكل أحد عناصر البناء الاجتماعى[٣٥] .

وللنظام الاجتماعى بناء ووظيفة ؛ وتبدو الرابطة بينهما حيث يتداخل بناء النظام وأركانه فيما يؤديه من وظائف اجتماعية حسب مناشط كل نظام . وفضلاً عن ذلك ، فإن وظيفة النظام تبدو فيما يصدر عن الأفراد والجماعات من عادات وأدوار تمثل الإطار الحيوى له ، وانعكاساً لأبرز وظائفه . كما تبدو بنائية النظام من خلال الوظائف المتداخلة لعنصر العلاقات الاجتماعية للأفراد والجماعات ؛ تلك العلاقات التى تقود إلى النظام ككل فى أهدافه العامة .

ويرتبط مفهوم النظام بالتنظيم الاجتماعى Social Organization ؛ وذلك إذا اعتبرنا أن النظام الاجتماعى يمثل القاعدة والمعيار الذى يوفق التنظيم على أساسه بين أدوار الفاعلين فيه[٣٦] .

طبقاً لهذا ، يمكن القول إن الأدب يمثل نظاماً اجتماعياً ، ينطوى على نوع من العمل الجمعى الذى يشارك فيه عدد كبير من الأفراد (المبدعون - الجمهور - النقاد - الناشرون والموزعون) ، وإن أخذ فى اعتباره العمل الأدبى كحلقة رئيسية فى شبكة علاقاته ، وعناصر موضوعية وذاتية متشابكة هى : الأدوات المتخصصة ، والمهارات ، والأشكال الفنية ، ونظم التبادل ، والمكافآت ، ومجموعة من القيم ، وأدوار ومكانات اجتماعية تتطلب أشكالاً من المنظمات : مثل اتحادات الأدباء ، ونوادى الأدب وجمعياته .

هذا من الناحية البنائية ، التى تتداخل مع مجموعة الوظائف التى يؤديها . ووظيفة الأدب كنظام اجتماعى معقدة ، اختلف حولها الباحثون ؛ فمنهم من حددها كوسيلة اتصال ؛ ومنهم من ركز على الوظيفة التنويرية ؛ ومنهم من فسرها بشكل مبسط أو أحادى الجانب بوصف الأدب إرشادياً ، تعليمياً ، وعظياً ؛ ومنهم من تحدث عن وظيفته الترفيهية ، أو إشباع المتعة الجمالية . . وكلها تشكل كلاً متكاملاً وغير مجزأ ؛ حيث كل عمل أدبى يلعب بتحديد أكثر أو أقل ، أدوارا فكرية وترفيهية وتنويرية وتربوية واتصالية ؛ وكلها ليست جمعاً فوضوياً لوظائف اجتماعية مختلفة ، بل هى نظام عضوى متكامل بكل تعقيده .

٢ - جدلية علاقة التأثير والتأثر بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى الحضارى ، وهو ما يعنى رفض أن يؤخذ العمل كمجرد انعكاس لهذا الواقع .

والواقع أن مفهوم الأدب كمرآة تنعكس عليها الحياة الاجتماعية كان من المفاهيم واسعة الانتشار فى الدراسات النقدية[٣٧] ؛ وهو ما يعنى أن مفهوم الانعكاس كان يحتل منزلة مرموقة فى هذه الدراسات ، خصوصاً منذ نبه تين إلى تأثير الوسط الاجتماعى فى الإبداع الأدبى ، انتهاء إلى لوكاتش الذى يرى : «أن الآثار الكبرى فى الأدب العالمى ترسم بدقة وعناية السمات الفكرية لأشخاصها»[٣٨] ، وإن كانت رؤية لوكاتش لهذه المسألة ليست بهذا التبسيط .

ويشهد النقد المعاصر انصراف النقاد المحدثين عن مفهوم الانعكاس ، من منطلق أن مستندات النظرية الأدبية فيه تبدو بالية إذا هى قيست بما تحققه العلوم الحديثة من منجزات . وعلى سبيل المثال ، يرى الناقد الفرنسى رينيه جيرار R.Girard أن رواية «الغريب» L'étranger لألبير كامو A.Camus تعرض صورة محرفة عن أزمة التفرد والاغتراب عند المراهق ، رافضاً أن يؤخذ الأثر كمجرد انعكاس للحياة الاجتماعية ، ومبرهناً على أن العلاقة التى أقامها مع الواقع هى من النوع الجدلى ، ومن جدلية تؤدى فيها الحرية المبدعة للكاتب دورها[٣٩] .

ولدى جولدمان ، تتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة ، دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعى بمعناه الشامل فى صياغة رؤى العمل الأدبى ، حيث دراسة هذا الواقع هى التى تمكن الناقد من اكتشاف ما يطلق عليه «الرؤية الشاملة للعالم» ، التى يدعوها أحياناً «الوعى الجمعى» . . تلك الرؤية أو هذا الوعى الذى يوجد تعبيراً عن ظروف جماعات اجتماعية محددة ومصالحها ، والذى يزود الناقد بمدخل أساسى للتعامل مع النص الأدبى ؛ لأنه سيمكنه من «عزل الملامح الفرعية عن الخصائص الجوهرية فى العمل ، والتركيز على النص بوصفه كلاً ذا مغزى»[٤٠] .

٣ - عدم الاقتصار على الأعمال الأدبية (الرسمية) مهما بلغت جودتها ، لكون هذه الأعمال لا تمثل إلا قطاعاً من ميدان واسع ومتنوع ، يشمل كذلك الأدب الشعبى ، الذى يمتلك بُعداً اجتماعيا نفاذاً ، وبواعث جماعية ، ودلالات فنية ، وتجليات شعبية خصبة ، وعلاقة حميمة بين النص والجماعة .

ذلك أن إحدى نزعات النقد السوسيولوجى تقوم على إفساح المجال لكل ما هو أدبى . وهى بهذا تولى اهتمامها الأشكال التعبيرية للأدب الشعبى ، فتتخذ من قصص الأطفال ، والأغانى الشعبية ، والسير الذاتية ، والملاحم والأساطير ، والأمثال الشعبية ، موضوعات لدراستها ، مبرهنة على أنه بين

كل الأعمال الأدبية لا يوجد – على الأغلب – سوى فروق فى الدرجة والاستعمال .

والنقد السوسيولوجى فى دراسته لهذه الأشكال التعبيرية الشعبية لا يقف عند حد نصوصها الموروثة إلا بقدر ما هى مفاتيح لوقائع اجتماعية ، وصور رمزية ، ومحددات للسلوك الجمعى ؛ وكلها ظواهر تستحق الدرس . قد يقال – هجوماً – إن مثل هذه الأبحاث ليست إلا أشكالاً (أثرية) ، لكن الواقع أن النقد السوسيولوجى حين يتصدى لها بالتفسير والتحليل والتنوير ، فإنه يفعل ذلك فى محاولة لتثقيف الحاضر ، ولكشف الحضور الاجتماعى فى المستقبل .

كذلك قد يصطدم النقد السوسيولوجى لهذه الأشكال بشبهة أن بعضاً من أعمالها ونصوصها تقوم بخداع الجماهير . لكن هذا الاستخلاص فى ذاته كفيل بالرد على مثل هذه الشبهة .

ويمكن هنا الاستعانة بما قدمه ماركس فى نقده للرواية الشعبية «أسرار باريس» Les Mystéres De Paris ، حين كشف ما تنطوى عليه من رياء وتملق ، حيث «سو» Sue بطلها الرئيسى يجد إصلاحاً لا يرمى إلى أى تغيير فى البناء الاجتماعى ، وكل مبتغاه هو إنقاذ الفقراء لإدراجهم فى خدمة بورجوازين (فضلاء)[٤١] .

كذلك فإن أبحاث أمبرتو إكو U.Eco حول الروايات الشعبية ، قد أظهرت بذكاء أن قدرتها الاستلابية تنبثق من التبسيط الفارط لتركيباتها السردية أكثر مما تنجم عن محتواها[٤٢] .

على كل حال ، فإن الأشكال التعبيرية للأدب الشعبى تقدم – بشكل عام – ميداناً مفضلاً لقيام النقد السوسيولوجى بتحليلات حول التفاعل بين الفن (بمعناه التقنى) والإيديولوجيا . ويمكن أن يستكمل هذا التحليل على نحو مفيد ، بتحقيق يجرى على الجمهور ، يتوخى معرفة أساليب هذه الجماعة (المستهلكة) المختلفة لتحريف النص ، عن طريق فك رموزه وفقاً لمصطلحاتها .

ويمكن كذلك إقامة تصنيفات نمطية عامة لهذه الأشكال ، حيث تجرى محاولة لإخراج الأشكال غير المعروفة من عزلتها انطلاقاً من الأشكال المعروفة ، وإدخالها فى أنماط واسعة مشتركة السمات والخصائص ، وذلك بالاستعانة ببحث السميولوجيا ، وبهدف تمييز أبنيتها ووظائفها ، ومعرفة نصيب الأفراد والجماعات من وظائفها الجمالية والنفعية ؛ وهو أمر لا يتم إلا عن طريق دراسة محتويات هذه الأشكال من الداخل وتركيباتها ، وكذلك فى علاقاتها مع الوقائع الاجتماعية والمحددات السلوكية الدالة عليها ، وصولاً إلى إعادة الاعتبار والتفجير لمكونات هذا الأدب الشعبى ومكنوناته ، بهدف تعميق فهم أوفى له ، ومعاينة غنى استمرارية الشخصية القومية ورؤاها .

٤ – محاولة إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى فى النظر إلى الواقعة الأدبية . وهنا يمكن القول إن تراث المبحث النقدى يشهد – فى رؤيته لهذه الواقعة – ملاحاة ممتدة بين اتجاهين : اتجاه جلوسوماتى Glossomatic[٤٣] يتميز بالمثولية ، ورؤية النص الأدبى كنسق تعبيرى مغلق ، أو كوحدة من العلاقات والخصائص الأدبية مغلقة على نفسها ، بصرف النظر عن أية معطيات خارجها ، ومن ثم فإن تصديه لدراسة النص يتم عبر مستوياته البلاغية والأسلوبية واللغوية فقط ، بهدف تحديد مجموعة من المعايير والقيم الأدبية الخالصة ، يسند إليها ما ينتهى إليه من أحكام ، عبر سياقها الأدبى Literary Context ، أو طبقاً لما يدعوه رومان جاكوبسون R.Jakobson بـ«الأدبية» Literaturist ، التى تركز أساساً على تحليل العناصر المميزة للنص .

والاتجاه الآخر يتحرك نحو دراسة الواقعة الأدبية بوصفها نسقاً تعبيرياً منفتحاً على مجمل ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والحضارية ؛ وهو ما يعنى عدم إهمال دور هذه الظروف ، ودور الذات الفردية والجماعية فى تقرير خصائصها . وتمثل فلسفة الجمال الماركسية هذا الاتجاه خير تمثيل ، حين ترى أن للفن موضوعه الخاص : «هو الإنسان الاجتماعى بكل ما يتجمع لديه من ثروة فى العلاقات والعواطف داخل الوحدة التى تجمع بين الاجتماعى والشخصى»[٤٤] .

ويرى عز الدين إسماعيل : «أن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجوداً خاصاً ؛ لأنها جماع فى شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذات والموضوعى والفرد المبدع والجمهور المتلقى ومستويات الوعى والمناخ الاجتماعى والبعد التاريخى ، وكلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى»[٤٥] .

ويضرب عز الدين إسماعيل مثلاً بلوسيان جولدمان ، باعتباره من أوائل الباحثين الذين حاولوا إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى فى النظر إلى الواقعة الأدبية ، حيث يرى جولدمان أن هناك تجاوباً بين رؤية الأديب أو فلسفته فى الحياة التى عبر عنها فى بناء خيالى له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التى تستقر على نحو مغلف بكثير من الغموض فى وعى الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبى لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفاً لذلك الغموض ، ممثلاً لبنية ذلك الوعى فيما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبى بناء خيالى ، فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتآلف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة[٤٦] .

ثالثاً : مداخل نظرية :

يتطلب النقد السوسيولوجى للأدب أن نفحص بدقة مختلف

الطرق التى حاول علماء الاجتماع من خلالها فهم الواقعة الأدبية . والحقيقة أن هناك طريقتين رئيسيتين متداخلتين استخدمتا من قبل هؤلاء العلماء . .

الأولى ، من خلال تكوين مداخل نظرية لتحليل البيانات السوسيوأدبية ؛ والثانية بواسطة الدراسة الإمبيريقية وجمع بيانات مناسبة للتحليل .

ولاشك أنه من المفروض أن هاتين الطريقتين تعملان معاً ، مادامت الدراسات النظرية القيمة هى التى ترتبط بكم أساسى من البيانات المناسبة . كذلك فإن الدراسات الإمبيريقية ذات القيمة هى التى ترتبط بمدخل نظرى مهم . ولهذا فإن التفرقة بين المداخل النظرية Theoretical Approaches والدراسات الإمبيريقية Empirical Studies يجب أن ينظر إليها من الناحية التاريخية فقط .

والسائد فى (تراث) النقد السوسيولوجى ، وجود خمسة مداخل نظرية أساسية يمكن إبرازها على النحو التالى :

١ - المدخل الإمبيريقى The Empirical Approach :

حيث فى إطاره يتسع الاهتمام بالواقعة الأدبية ، ليشمل المبدعين والناشرين والجمهور القارىء ، وبطريقة يبدو فيها الشغف البالغ بالمشكلات الجزئية التفصيلية ، وجمع حقائق كمية على حساب إهمال المعانى التى تنطوى عليها الأعمال الأدبية ، لدرجة يضحى فيها تصميم المقاييس والإجراءات المنهجية هدفاً فى حد ذاته .

ويمكن القول إن مجمل فرضيات وميادين تحليل المسهمين فى هذا المدخل قد تأسست على نزعة إمبيريقية تستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشمله من جوانب إنتاجية (العمل الأدبى) ، وتوزيعية (الناشر) ، واستهلاكية (القارىء) ، وذلك باستخدام مناهج علم الاجتماع التقليدية ، كالبحوث والإحصاءات والاستمارات ودراسة الاتجاهات ، محددة بذلك غاية محورية هى البحث فى الواقعة الأدبية بوصفها ظاهرة اقتصادية ، وموظفة فى تحليلاتها دراسة هذه الواقعة كشكل من أشكال الاتصال الاجتماعى ، وكعملية ، وكتنظيم .

ولعل أهم ممثلى هذا المدخل هم : إيان وات I.Watt ، ووليام بومول W.Baumol ، وروبير إسكاربت R.Escarpit الذى يقف على قمته ، ممن يرون أن النقد السوسيولوجى للأدب يستهدف إقامة تعميمات على أساس من البيانات الإمبيريقية ، بزعم الرد على أساليب النقد المكتبية Arm — Chair Criticism ، والأدبية الخالصة .

ويرى إسكاربت أن الواقعة الأدبية كعملية : «يشكل العنصر الاجتماعى مظهراً من مظاهرها ، وأن هذه الواقعة على مستوى التنظيم ، يشكل العنصر الأدبى أحد مظاهر العنصر الاجتماعى»[٤٧] .

على أية حال ، تتبدى إشكالية تحليلية ثنائية هى : دراسة الأدب فى المجتمع ، ودراسة المجتمع فى الأدب ؛ وهو ما أدى بممثلى هذا المدخل إلى تنمية ثلاثة مباحث سوسيولوجية لعلم اجتماع الأدب هى :

(أ) سوسيولوجيا الكاتب ؛ وتدرس نشأة الكاتب ، وأصوله الاجتماعية ، ومنابعه الطبقية ، ومظاهر البيئة التى عاش فيها ، والجماعات الثقافية التى يرجع إليها ، والأجواء الاجتماعية والثقافية التى يبدع فيها .

(ب) سوسيولوجيا الكتاب ، وتهتم بدراسة عمليات إنتاج الكتاب ، وتوزيعه ، ومدى نجاحه ، وموضوعه ، وطبيعة محتواه ، وذلك استعانة بالجداول الإحصائية والرسوم البيانية .

(جـ) سوسيولوجيا الجمهور ، وتدرس الجمهور القارىء وانتماءاته الاجتماعية ، وحجمه ، ونوعية قراءاته وظروفها[٤٨] .

أمام فرضيات ممثلى هذا المدخل ، يلاحظ سيطرة نزعة التقسيم الآلى للجدليات الحية للواقعة الأدبية ، وتجزئتها إلى عناصر إنتاجية وتوزيعية واستهلاكية ، بغض النظر عن محتواها ، وإن بدا زيف اتفاق هذه النزعة مع روح المجتمع الصناعى الغربى الحديث .

كذلك تتبدى سيطرة التفسير الإسكولاستيكى (المدرسى) للواقعة الأدبية ، بانتزاعها من سياق مجمل ظروفها وجماع الوضع الإيديولوجى الذى أنتجها وأفرزها ، والتعامل معها بأسلوب تقنى-منفصل منهجياً عن مضامينها . ذلك أن أخطر العيوب المنهجية التى تشوب هذا المدخل ، هو الفصل بين رؤى العمل الأدبى وتحليل القوانين العامة للتطور الاجتماعى .

قد يكون لدى إسكاربت ما يبرر دراسة المكونات الجزئية للواقعة الأدبية ، من منطلق أن المعرفة السوسيولوجية تتطلب بالضرورة تخصصاً فى الدراسة . لكن المحظور يقع مع مثل هذه القسمة الآلية للواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومنفصلة ، لا تعين على فهم هذه الواقعة فهماً متكاملاً ، ومن ثم تفضى إلى قيام دراسة تحكمية .

ذلك أن دراسة مثل هذه الظواهر بواسطة مباحث سوسيولوجيا الكاتب ، والكتاب ، والجمهور ، يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً فقط إذا هى قامت على أساس نظرية علمية تدرس الواقعة الأدبية ككل .

إن ممثلى هذا المدخل يرفضون كلية هذه الواقعة ، ويرفضون كذلك التغلغل فى جوهرها ، ويعدونها مجرد تجمع آلى لظواهر

اجتماعية منفصلة ، يصفونها ويسجلونها فحسب ، عن طريق أدوات منهجية بعينها ، مثل الملاحظة والمقابلة والإحصاء .

قد تضيف معرفتنا لأرقام توزيع عمل أدبي شيئا ، لكن هذا لا يضيف لرؤيته آفاقاً جديدة . وقد تستخدم النتائج المستخلصة كدليل لإثبات مجموعة من الفروض والتعميمات ، إلا أنها غالباً ما تعانى من حدود تطبيقاتها .

إن السمة الغالبة على هذا المدخل تكمن فى افتقاره إلى أساس (فلسفى) عام ؛ وكذلك فى وضوح التغاير غير المبرر بين مباحثه ، الذى يسفر عن خلق مباحث سوسيولوجية متقطعة ؛ وهو ما دعا جولدمان إلى مهاجمته من منطلق : «اهتمامه بموضوعات فرعية ، واعتباره تحليلها الإحصائى هدفاً فى حد ذاته»[٤٩] .

٢ - المدخل الجدلى The Dialectical Approach :

ويحدد ألفرد شوتز A.Schutz مجموعة من الخطوط النقدية المرتبطة بهذا المدخل هى :

(أ) أن الأدب يمثل أحد أشكال الوعى الاجتماعى ، أو بتعبير لوكاتش : «إن عملية الإنتاج الأدبى والإيديولوجى هما جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة»[٥٠] ؛ ومن ثم فإن محاولة دراسة العمل الأدبى لابد أن تأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذا الشكل من أشكال الوعى الاجتماعى وعموميته معا . . خصوصيته كأحد أهم أنماط التعبير الجمالى والفنى عن الواقع التاريخى الاجتماعى ؛ وعموميته التى تتجلى فى كونه إفرازاً ونتاجا لحركة التاريخ والواقع الاجتماعى والاقتصادى .

يؤكد هذا أن لوكاتش يرى الرواية من حيث هى فعل اجتماعى مرتبطة برؤية للعالم تستطيع أن تمد الكاتب بإمكانات رحبة للإبداع والأصالة والتفرد ، حيث : «الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس هو الذى يستطيع أن يمد الكاتب بالنظرة الأرحب ، والمادة الأخصب ، التى تمكن الأديب الصادق من أن يطور أساليبه الفنية ورؤاه الفكرية»[٥١] .

(ب) أن الإبداع الأدبى يمثل حقلاً فكرياً وإيديولوجياً للممارسات الطبقية فى المجتمع ؛ وهى ممارسات تفقد هويتها الشائعة لتتضح عبر تجليات فنية هى ما يطلق عليه الشكل الفنى .

يجسد الشكل الفنى مجمل عناصر أسلوب التشكيل الفنى كالصور ، والبناء الدرامى ، والخيط الحدثى ، والشخصيات ، والعلاقات ، والتطور العام للحركة الروائية ، وجدل التجربة مع الوعى السياسى والرؤية العامة .

ومسار العملية الإبداعية يعنى تحقيق نمذجة الممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الطبقات الاجتماعية فى وقائع فردية تملك مستوياتها الرمزية العامة ، بحيث تؤدى إلى تجسيد الحركة والفعل والأحداث التاريخية الاجتماعية ، بواسطة أفعال الأفراد اليومية وأفكارهم ومواقفهم وعلاقاتهم .

وتتم هذه العملية عبر مرحلة كاملة ومعقدة بزخمها الاجتماعى ، كى تستطيع طبقة ما خلق أدبها ، بواسطة التاريخ الذى (يعجن) رؤى الطبقة فى (عجينة) ستجد من يخبزها ، نتيجة امتلائه بكل عناصر الفن الموروثة والأشكال الجنينية للجمال الذى تريده الطبقة ، فى أنماط ملائمة لتحقيق شمولية هذا الفن على صعيد المجتمع كله .

(جـ) أن الأدب قسيم العمل الاجتماعى وليس بمعزل عنه .
ويورد إرنست فيشر مثالاً على ذلك بأن تعاون أفراد المشاعية البدائية فى فجر الحضارة البشرية ، وصراعهم اليومى ضد الطبيعة ، قد أفرز شكلاً غنائياً مدعِّماً لروح الفعل فى لحظة العمل ، «فعندما يقطع الإنسان شجرة ، أو يتعاون الأفراد على رفع حجر ، يهتفون . كما أن أغانى الحصاد فى لحظات الحركة تقدم لنا المحتوى التحتى للشعر من حيث هو شكل جمالى مؤثر ومدعم وخالق للقيم الاجتماعية والروحية التى تدفع الروح الجماعية والتضامن العملى بين الأفراد»[٥٢] .

٣ - المدخل البنائى التوليدى The Genetic Structural Approach :

وقد لخص تودوروف Todorov المبادىء الأساسية للبنائية فى مجال النقد الأدبى كالتالى :

(أ) النص الأدبى هو الموضوع الجوهرى للنقد .

(ب) أنه نتاج لغوى قبل كل شىء ؛ ومن ثم فإن دراسته يجب أن تكون لغوية فى المحل الأول ، لا مجال فيها للتأويلات الخارجة عن نطاق اللغة .

(جـ) أنه يمثل وحدة مغلقة ، ودراسته يجب أن تتم داخلها ، وذلك بتحليل معطياتها الخاصة بها ، ووصف القوانين التى تتحكم فى تركيبها ، وتوضيح كيفية عمل أبنيتها وعلاقات هذه الأبنية .

(د) أن أى نص يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية ؛ وهدف الدراسة البنائية ليست تلك العناصر فى ذاتها ، بل تعرف هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة التى تقوم بينها ، وطبيعة القوانين التى تحكمها .

(هـ) بما أن الدراسة البنائية للأدب هى دراسة لغوية بالدرجة الأولى ، فإنه يجب التعمق فى معانى الكلمات المستخدمة ، التى لا يكون لها - وإن تشابهت - نفس

المعانى ، بل يكون لها محتوى آخر آت من الثقافة والعقلية التى تنتمى إليها الأمة الناطقة بها ؛ وهى المعانى الخارجة أصلاً عن الكلمة ، لكنها علقت بها»[٥٣] .

وبالرغم من أن هذه المبادىء - وخصوصاً الأربعة الأولى منها - توحى بأن تعرف النص الأدبى مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبى هو مبتغى أى تحليل بنائى ، «فإن القراءة المتأنية لأعمال أى من نقاد البنائية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً فى التجريد والبنائية . من هنا فإن تعرف قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوى على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع»[٥٤] .

نتيجة لهذا ، لم يتردد النقد السوسيولوجى فى استخدام المدخل البنائى ، بالرغم من أن ليفى ستروس C.Lévi—Strauss زعيم (الفلسفة) البنائية قد طرد من جنته بعض نقاد الأدب ممن يدّعون البنائية ، ووصم أعمالهم بأنها : «ليست أكثر من هذيان متماسك délire cohérent»[٥٥] ، وتمثل دراسات لوسيان جولدمان L.Goldmann (١٩١٣-١٩٧٠) عبر هذا المدخل اتجاه البنائية التوليدية ، ذات الطابع الماركسى .

ويفرق جولدمان بين البنائية الشكلية التى تفصل بين شكل الأنساق البنائية ومحتوى السلوك الإنسانى ، والبنائية التوليدية التى تعى الحس التاريخى ، «من منطلق أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ»[٥٦] .

وثمة فرضيات أساسية يتمحور عبرها إسهام جولدمان فى مجال النقد السوسيولوجى . وبالإشارة إلى الأعمال الروائية ، يمكن تحديدها فيما يلى :

(أ) هناك علاقة بين الروائى وبين جماعة اجتماعية أو طبقة ، هى إما علاقة انتماء أو أصل اجتماعى . ومن خلال هذه العلاقة ، تمر عن وعى أو لا شعور قيم اجتماعية وسياسية وإيديولوجية تؤسس بناء منطقيا يسمى «الرؤية» .

هذه الرؤية تعنى الموقف الاجتماعى والسياسى تجاه الكون والإنسان والمجتمع . ونظرا لأن هذه الرؤية هى رؤية للعالم ، فإنها تبتعد عن كونها نسقاً فردياً ، لتتخذ طابعها الاجتماعى التاريخى . فهى نسق - مفتوح أو مغلق - يحتضن ويجمع تجربة أو تجارب تاريخية اجتماعية ، تعود محدداتها لطبقة أو لجماعة اجتماعية . والفرد لا يستطيع أن يفرز علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ؛ ومن ثم فإن وعيه الفنى ليس سوى تجسيد للوعى السياسى ومحصلة له فى صراعه أو عناقه للواقع التاريخى الاجتماعى ؛ «فالحمقى وحدهم هم الذين قد يخطر لهم أن يحاولوا تفسير نص (الكوميديا الإلهية) لدانتى بالفواتير التى كان تجار الجوخ الفلورنسيون يرسلونها إلى زبائنهم»[٥٧] . فربط الرواية بهذه الصيغة المبتذلة يقود إلى نظرية الانعكاس التى تبسّط الفكر العلمى وتنزع عنه الفعالية .

أما الربط الجدير بالممارسة ، فهو الذى يضم فى إهابه العمل الروائى والواقع الاجتماعى الاقتصادى السياسى ، ليمسك بأدق التفاصيل التى ترفد العملية الاجتماعية والصراعات الناتجة عنها ، وليعيد تأسيس الرؤية التى يقدمها هذا العمل للعالم ، والتى لن تكون إلا اجتماعية ذات جذور طبقية ، وإن ظل هناك فارق بين الإبداع الفنى والممارسة السياسية ، حيث العناصر الطبقية التى يضخها لا شعور الروائى فى عمله تشكل تفوقاً كبيراً على عملية الإدخال القسرى للوعى السياسى المباشر والعينى والآلى .

طبعاً يبقى العقلانى هو العنصر المحدد لرؤية العالم ؛ ولكن اللاشعور يلعب أيضا الدور المهم فى إفراز تلك التضمينات الطبقية البعيدة الغور ، التى تلتحم فى وحدة جدلية ، وتشكل هذا الشىء الذى نسميه الرؤية . فالطبقة تتجلى دائما فى تضاعيف الرموز والصور والمواقف ، التى تأتى من ارتباط العناصر الواعية واللاواعية فى العمل الأدبى»[٥٨] .

(ب) هناك تماثل بين البناء الكلاسيكى للرواية وبين شكل التبادل فى الاقتصاد الرأسمالى .

ويضرب جولدمان مثالاً على ذلك بروايات آلان روب جرييه A.Robbe—Grillet التى يراها «متشابهة مع الدعة والاستئناس الذين تخلفهما فينا الاحتكارات واقتصادياتها بصفة عامة . ذلك أن الرواية المعاصرة تمتاز فى تطورها بخصيصة أساسية هى انعدام الشخصية المحورية أو البطل ، وتعويضها ذلك بعالم الأشياء ؛ فهى رواية (اللابطل) ، وهو ما يتشابه مع تحول الاقتصاد الرأسمالى من اقتصاد ليبرالى تنافسى إلى اقتصاد احتكارى ، أى إلى نظام تنعدم فيه المؤسسات الإنتاجية الصغيرة لصالح الترستات والشركات العملاقة»[٥٩] .

(جـ) أن الرواية أو العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس بسيط لوعى جمعى أو اجتماعى معين ، بل هو تتويج - على مستوى الانسجام لمختلف التيارات العائدة لوعى جماعة اجتماعية معينة ، وهو ما يعنى أنه إبداع للواقع وتعبير عنه . والوعى الذى تقدمه الرواية هو رؤية للعالم .. مهما بدت عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائى ، أو ذات خيال كثيف ومجرد .

ويقول جولدمان : «إن الكاتب لا يعكس الوعى الجمعى La Conscience Collective ، مثلما يشير الخط التقليدى للوضعية الميكانيكية فى علم الاجتماع ، بل على العكس ، يقدم بشكل

متقن درجة المطابقة البنائية التى أدركها بعمق الوعى الجمعى نفسه فقط . وهكذا فإن العمل يكوّن نشاطاً جمعياً عبر الوعى الفردى لمبدعه . . هو نشاط سوف يميط اللثام بعد ذلك عن الجماعة التى كانت تتحرك نحوه دون معرفته ، فى أفكاره ، ومشاعره ، وسلوكه»(٦٠) .

(د) أن العلاقة بين الوعى الجمعى أو الاجتماعى والإبداعات الفردية العظيمة لا تتواجد فى أصالة المحتوى الأدبى فقط ، بل فى الانسجام والتماثل بين الأبنية الأدبية والأبنية الذهنية العامة للجماعات الاجتماعية أو للطبقات التى يستطيع الوعى الجمعى التعبير عنها فى أشكال خيالية متنوعة .

وهكذا يمكن القول إن جولدمان حين يدعو إلى الاهتمام بما تفصح عنه جماعة اجتماعية محددة ، يقدم إلى النقد السوسيولوجى منهجاً خصباً وصارماً ، يرفده بأداة صلبة للعمل ، بتحديده رؤية العالم كإطار تفسيرى يمكن أن يفضى إلى تصنيف نمطى .

كذلك نجده يستخدم مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع استخداماً موفقاً ، بإعطائه الدور الرئيسى فى هذا المجال إلى التيار الإيديولوجى الذى تديمه الأعمال الأدبية وتسمو به ، وإن لمسنا افتقار هذا المدخل إلى تفسير جدلى للطريقة التى تم فيها إنتاج العمل بواسطة الفرد والجماعة معاً .

ثمة مأخذ آخر يبدو أشد وطأة ، حين يؤخذ على جولدمان إحالته الأدب إلى مخططات وموضوعات يمكن للفيلسوف أن يترجمها بالجودة ذاتها ، حيث تلخيصه «أندروماك» على سبيل المثال فى شخصيتين حاضرتين ، هما البطلة والعالم ، يقللان من أهمية التعقيد فى النسيج الشعرى ، ومن ثم يضع خصوصية الواقعة الأدبية بين قوسين ، مهما تحدث عن تماسك العمل الأدبى .

٤ - المدخل السميولوجى Semiological Approach :

يأتى المدخل السميولوجى(٦١) فى إطار الحركة البنائية بصفة عامة ، مرتبطاً بالشكلية الروسية ، وسائراً فى اتجاه النقد السوسيولوجى .

وارتباط المدخل السميولوجى بالبنائية يُعزى إلى أنهما يستقيان من منبع واحد ، هو اكتشافات فرديناند دو سوسور F.De Saussure فى علم اللغة ، وإن ظل هذا مجرد توافق نظرى . فثمة مواضع مشتركة بينهما ، شُغل بها الباحثون ، وأرادوا التفرقة بينهما ، حيث رأى بعضهم أن النقد البنائى يختص بالأبنية المنفردة ، أى الأعمال الأدبية ، أما النقد السميولوجى فيهتم بالأنماط الأدبية المتجانسة ، وذلك طبقاً لتفرقة دو سوسور بين الكلام Parole واللغة Langue ، وهذا أمر خاطىء . دعا باحثون آخرون إلى المقاربة بينهما ، على أساس أن النقد البنائى يمنح النقد السميولوجى بعض المعايير المنهجية ، وبخاصة تخطيط النظم والقوانين التى لا يمكن فهم الواقعة الأدبية بدونها ، فى حين يحاول النقد السميولوجى من ناحيته أن يزود النقد البنائى بالحدود التى يمكن بها اعتبار العالم الأدبى نظاماً من الرموز الإشارية .

والنقد السميولوجى ينظر إلى العمل الأدبى على أنه نتاج لغوى ، ويحاول تفسيره كى يصل فى النهاية إلى الأنماط الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية . وهو يرى أن وجود جانبين لكل إشارة أمر ضرورى : جانب الدال Significant المدرَك حسياً للإشارة ، وجانب المدلول Significance غير الملموس للإشارة ، أى المعنى . وفى كلمات اللغة الأدبية يكون النطق أو الكتابة هو جانب الدال ، فى حين يكون المضمون هو جانب المدلول . وإشارات عمل أدبى ما ، يمكن أن تكون جانب الدال لإشارات معقدة فى نظام آخر قائم عليها ، مثل نظام اللغة الشعرية .

وإذا كان لنا أن نذكر فى هذا الصدد بعض ما كتب مستخدماً المدخل السميولوجى ، فإننا نشير إشارة سريعة إلى محاولات رولان بارت R.Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) ، وهى المحاولات التى لاقت مزيداً من الحظ والانتشار .

يفرق بارت أساسا بين مفهومين هما : الكتابة Ecrire والاستكتاب Ecriture ويعنى بالأول اختيار الأديب لأسلوب وسلوك معينين يشير إلى فعل الأدب ، ويقيم فى اللغة نسقاً معيناً وقيماً محددة . ويعنى بالثانى أسلوب من يكتب وهو يعتقد بأن اللغة مجرد أداة ، وبأن المسألة مجرد ربط ألفاظ ، مثلما هو السائد فى الأسلوب العلمى ، وهو ما أطلق عليه «الكتابة فى درجة الصفر» Le Degré Zéro De L'écriture(٦٢) .

ويقترح بارت ثلاثة مستويات لتحليل النص الأدبى تحليلاً سميولوجياً هى : المستوى الأول النحوى الصرفى ، الذى يحدد عدد الوحدات التى تكوّن النص ، وكذلك كيفية ارتباط هذه الوحدات بعضها ببعض . وفى المستوى الثانى السميولوجى أو المعنوى ، يتم تحديد الرموز المعنوية التى يتضمنها النص بصورة ظاهرة أو مستترة . وفى المستوى الثالث البلاغى ، تتم دراسة جميع المصادر - وخاصة اللغوية - التى يستخدمها المبدع ليحقق الاتصال بينه وبين القارىء(٦٣) .

وثمة سؤال : ما الذى يمكن أن يفيده النقد السوسيولوجى من هذا المدخل ؟

الواقع أن أعمال بارت توجه هذا النقد نحو مسألة المعانى الأوسع للنص . وعلى ما يرى بارت نفسه ، فإن : «المجتمع ينمى باستمرار ، انطلاقاً من النظام الأول الذى تقدمه له

اللغة ، أنظمة لمعان أخرى - واضحة أو مستترة - تقترب اقتراباً أكيداً من أنثروبولوجيا تاريخية حقيقية»[٦٤] .

من هذه الزاوية ، تصبح وقائع التعبير فى النص الأدبى على علاقة مع السياق الاجتماعى .

٥ - المدخل الوظيفى The Functional Approach :

ولعل هذا المدخل يمثل واحداً من المداخل التى تتطلع إلى تعيين عناصر اللوحة الاجتماعية فى العمل الأدبى ، مستعيناً أساساً بمفاهيم علم الاجتماع ونماذجه ، وتارة بعلم النفس الاجتماعى .

وبرغم الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى هذا المدخل ، فإن معظم الباحثين ما زالوا يؤكدون أهميته ويعدونه أساس التحليل السوسيولوجى للأدب ، الذى يهتم بشكل رئيسى بالأدوار التى تقوم بها الشخصيات الروائية ، وتداخلاتها .

ولقد ساعد على ظهور هذا المدخل فى النقد السوسيولوجى نمو مفهوم «الدور» Roleبواسطة سوسيولوجيين من أمثال بيتر ورسلى P.Worsley ، وإيرفنج جوفمان E.Goffman ، وجورج جيرڤتش G.Gurvitch .

وهو بهذه الكيفية ، يعتمد أساساً على دراسة تصرفات الشخصيات ومواقفها فى الأعمال الأدبية من حيث الوظائف والأدوار التى تؤديها .

وميزته أنه يحد من الغلو فى التجريد الذى تأخذ به البنائية ؛ وذلك بمحاولته إدراك واقع الأعمال الأدبية فى فورانها وتنوعها ؛ إذ بدلاً من تحويل هذه الأعمال إلى نماذج ، يلجأ هذا المدخل إلى الاعتماد على الوصف ، والحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات ، وإن أخذ عليه الاستناد إلى أفكار عامة عن الظروف الاجتماعية ، وربطها بتطور الشخصيات الأدبية .

والواقع أن حركة الشخصيات الروائية تحتاج من أجل فهمها إلى رصيد كبير من المعرفة السوسيولوجية . وعلى سبيل المثال ، فإنه إذا كان حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى قد اختار التأمل واكتشاف أسرار الخلق فى حياته المتوحدة فوق جزيرة نائية ، فإن روبنسون كروزو لديفو قد فكر دفعة واحدة فى نقل كل الوسائل التى يستخدمها المجتمع فى رفاهيته ، إلى أرض الجزيرة التى عاش فيها . والسؤال هنا هو : لماذا لم يمارس روبنسون كروزو أى نشاط تأملى ، على الرغم من أنه عاش وحيداً ؟

والجواب عن ذلك يكمن فى معرفة الوضع الاجتماعى فى انجلترا خلال حياة ديفو مؤلف الرواية . لقد كان ذلك الوضع معبراً عن بدايات عصر الرأسمالية التجارية وعقلية تجار الطبقة الوسطى . ولذلك فإن كروزو كان أبعد ما يكون عن التأمل . لقد كان عملياً ، وظل عملياً يفكر بمنطق الربح والخسارة حتى آخر الرواية . وهذا يجعل من اليسير أن نفهم سبب تصرفه على هذا النحو . إنه يساعدنا على بلورة قيمة فنية للرواية ، وإن كان لا يمنحنا قيمها الفنية .

وتكاد محاولات الناقد بيير ماشرى P.Macherey تقترب اقتراباً موفقاً من هذا المدخل الوظيفى ، حيث يبدو - عنده - أن «التساؤل النقدى الحقيقى ليس : ماذا يتم عند الكتابة أو القراءة ، ولكن ، مالذى تعطيه حقيقة العمل الواقعية ؟؛ إذ ينبغى للسؤال النقدى أن ينصب على مجموعة وظائفه وأدوار شخصياته»[٦٥] .

فى البحث عن منهج :

إن المنهج الذى يُفترض توافقه فى استقصاء الواقعة الأدبية ، لابد أن يكون منهجاً مستنبطاً من واقع العمل الأدبى الذى يتصدى النقد لدراسته .

وثمة مجموعة من الأساليب المنهجية حاول الباحثون فى النقد السوسيولوجى استخدامها وتجريبها فى دراسة الواقعة الأدبية ، وإن تفاوتت استخداماتهم لها بين الجودة وعدمها . وأهم هذه الأساليب هى :

١ - أسلوب تحليل المضمون Content Analysis :

ويعرفه بيرلسون B.Berelson بأنه : «أسلوب للبحث يستهدف وصف المضمون الواضح للاتصال وصفاً موضوعياً ومنظماً وكمياً»[٦٦] .

وثمة دراسة رائدة استعانت بهذا الأسلوب ، قام بها الباحثان الأمريكيان بيرلسون وسولتر Salter ، عنوانها «الأمريكيون الأغلبية والأقلية Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction»[٦٧] ، واستهدفت معرفة مدى تمتع جميع سكان الولايات المتحدة بحظوظ متساوية ، بصرف النظر عن الجماعة الإثنية Ethnic Group التى ينتسبون إليها ، وانعكاس هذا فى الأدب القصصى ، وما إذا كان هذا الأدب يوضح ويغذى آراء عنصرية تعصبية .

وارتكز التحليل على إحصاء الشخصيات فى حوالى مائتى قصة نشرت فى ثمانى مجلات على مدى عامين ، وتوزيعها حسب موطنها الأصلى ، والنظر فى الأدوار التى كانت تؤديها من حيث علاقتها بهذا الأصل .

واستنتجت الدراسة أن أبناء الأقليات كانت دائماً أقل تمثيلاً ، وكانت تجد نفسها مختصة بأدوار كريهة ، على عكس الأمريكيين البيض ، البروتستانت ، المتحدثين بالإنجليزية ، والمنحدرين من أصل أنجلوسكسونى ، الذين يشكلون الأغلبية .

وقد أدى الاعتماد الفائض على أسلوب تحليل المضمون ، إلى إهمال كامل لشكل العمل الأدبى الذى يمنح العمل هويته بوصفه أحد الأجناس الأدبية ، وكذلك إلى ظهور نماذج متهافتة من النقد

السوسيولوجى ، اتخذت من تحليل المضمون قيمة فى حد ذاتها ، وليس وسيلة تساعد على فهم العمل الأدبي وتقويمه[٦٨] .

٢ - أسلوب تحليل الدور Content Role :

ويعنى بقياس التوقعات التى يكونها الأفراد تجاه السلوك المرتبط بالدور الذى يؤدونه أو الذى يؤديه الآخرون ، وذلك بالكشف عن الوضع الاجتماعى Position ، والدور Role ، والدور المقابل Counter Role ، والحقوق والواجبات Rights And Obligations ، وإدراك الدور Perception ، وسلوك الدور Role Behaviour ، وصراع الدور Role Conflict ، وحيث يضع الباحث البيانات التى يجمعها فى خريطة تعبر عن نسق الأدوار Role System ، للكشف عن أسلوب تفاعل الشخصيات الذين يشغلون أدواراً مقابلة ، وتوقعاتهم الكامنة إزاء بعضهم البعض[٦٩] .

وتعد الدراسة التى قدمتها الباحثة المصرية ناهد رمزى مثالاً لتطبيق هذا الأسلوب ، وهى بعنوان : «الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية»[٧٠] ، وعالجت فيها مجموعة من المفاهيم الإدراكية ، متناولة هذه المفاهيم فى صورة متصل Continuum (السلبية - الإيجابية ، والعاطفية - العقلانية ، والغيرية - الذاتية) ، تقع عبرها مجموعة من الفئات الصغرى تطلق عليها الباحثة «العناصر التفصيلية» ، وبفحصها لهذه العناصر بالنسبة لكل بعد ، يتضح أنها تمثل وحدات قياس للمفهوم الذى يعكسه هذا البعد ، منها بعد السلبية - الإيجابية ، الذى يتضمن : معالجة المرأة ضعفها بالبكاء ، وارتباط المرأة برجل يحميها من طمع الرجال ، وعدم تعبير المرأة عن دوافعها الحقيقية . ومع استخدام مثل هذا المقياس بمثل هذه البنود لمعرفة دور ذى طبيعة نوعية مماثلة ، يمكن استخلاص درجة من درجات السلبية .

٣ - أسلوب دراسة الحالةCase Study :

ويرى «ميمى» أن هذا الأسلوب يمكن بواسطته اكتشاف العلاقات المتشابكة بين حياة الأديب وإبداعاته[٧١]

وهناك عدد من الدراسات التى طبقته ، أشهرها دراسة قام بها بول هولاندرP.Holander بعنوان : «نماذج السلوك فى الأدب فى عهد ستالين Models Of Behaviour In Stalinist Literature»[٧٢] ، وهدف بها إلى استيضاح العلاقة بين التنشئة السياسية فى المجتمعين المجرى والسوفيتى خلال عهد ستالين ، والقيم الرسمية السائدة فيه ، من خلال الأعمال الأدبية السوفيتية المنشورة بين عامى ١٩٣٠-١٩٥٣ . وركز الباحث على الأبطال فى الأعمال الروائية ، وقسمهم إلى نمطين : نمط إيجابى يعرض من خلال سلوكه القيم الرسمية ، وآخر سلبى مناهض للقيم الرسمية . وتفيد نتائج البحث إلى تمثل المواطنين فى كلا المجتمعين لقيم البطل الإيجابى ، بالإضافة إلى نجاح النماذج الأدبية فى عرض نماذج من السلوك ذات أهداف وقيم محددة ، كحب الوطن ، والحزب ، والحاكم البعيد عن النزعة الفردية .

٤ - أسلوب القياس السوسيومترى Sociometric Measure :

وثمة محاولات فى النقد السوسيولوجى استخدمت هذا الأسلوب بأدواته : السوسيوجرام (خريطة العلاقات الاجتماعية) ، والدليل السوسيومترى (مصفوفة العلاقات الاجتماعية) ، لكنها محاولات قليلة . ذلك أن أدوات هذا الأسلوب تظل قاصرة ما لم يتم الاستعانة بعدد كبير منها ، ثم الاستعانة بعدد آخر مماثل لتحقيق اختبار درجة ثبات البيانات السوسيومترية عن طريق إعادة الاختبار ؛ وهو ما يشير إلى أن تحليل الأعمال الأدبية بواسطته - بهدف قياس المسافة الاجتماعية بين الشخصيات الروائية - ينطوى على درجة من التعقيد ، بالإضافة إلى أن السوسيوجرام يمكن استخدامه عادة فى حال ما إذا كان التفاعل من السعة والعمق بين الشخصيات الروائية .

وقد استخدم ملتون أولبرشت M.Albrechtهذا الأسلوب فى دراسته الاستطلاعية لعينة من القصص القصيرة (١٣٣ قصة) ، بهدف معرفة الإمكانية التى يعكس بها الأدب القيم والمعايير الثقافية السائدة فى المجتمع الأمريكى[٧٣] . ولتحليل هذه القصص ، اعتمد الباحث على قائمة من عشر قيم ، واستخدمها كإطار مرجعى ، وخلص إلى أن عينة القصص التى درسها قد أثبتت أنها تعكس إلى حد كبير قيم الأسرة الأمريكية .

٥ - الأسلوب الإسقاطى Projective Method :

ويمثل هذا الأسلوب نقلة بعيدة عن الأساليب المنهجية التقليدية فى النقد السوسيولوجى . وقد طبقه روبرت ويلسون R.Wilsonفى بحث له بعنوان : «الشاعر الأمريكى - دراسة لدوره»[٧٤] ، واعتمد على الاستبارات ونتائج الاختبارات الإسقاطية فى تحليل أربعة وعشرين من الشعراء الأمريكيين الكبار ؛ وذلك فى محاولة لاستكشاف طبيعة وأبعاد دور الشاعر كمبدع وكعضو فى مجتمعه . ومن أطرف النتائج التى توصل إليها الباحث ما أطلق عليه «الجانب المهنى» من دور الشاعر ، الذى يراه مسيطراً على جميع جوانب سلوكه الأخرى .

ويتبقى فى النهاية أن نقرر أن النقد السوسيولوجى مطالب بأن يتوخى فى الأساس إضاءة العمل الأدبي وتفسيره ، مستعيناً بأطر النموذج السوسيولوجى المعرفية والمنهجية . وهو بلجوئه إلى هذه الأطر ينطلق من العمل الأدبي ليعود إليه ، على أساس أنه - وقبل كل شيء - قراءة وتفسير وتمحيص لهذا العمل .

بقى لنا سؤال هو : هل يمكن القول بأن هذا النقد السوسيولوجى أضاف جديداً لتحليلات النقد الكلاسيكى ؟

البعض يميل إلى اعتباره كذلك ، مادام الأدب فعالية من فعاليات المجتمع ، ومادامت الجماعة الاجتماعية تضم في كنفها الفرد المبدع . وآخرون يحذرون من تبسيطاته المغرضة ، وإغواءات ثرثرته السوسيولوجية Vulgar Sociologism ، التي قد تبعده عن قراءة مستوعبة للنص ، على حساب إقحام الظواهر الاجتماعية عليه . وعلى أية حال ، فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمماً لمناهج أخرى ، وليس بديلاً لها ، وأن يتصرف على نحو يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل .

وليس يقلل من شأن النقد السوسيولوجي قلة (الصنعة) فيه ؛ فإن قسمات بنائه هي في ذات الوقت سبيله للتطور ، وحيث عن طريق تطوير هذه القسمات وتجديد صياغاتها ، يتحقق للنقد الأدبي أرضية أخصب ، ورؤية أفسح ، ووسيلة أعمق للتعبير عن تجاربه .

هوامش البحث :

(١) بول موي : المنطق وفلسفة العلوم ، ترجمة فؤاد حسن زكريا ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٢ ، الجزء الأول ، ص ٧٢ .

(٢) د . محمد عارف : الجريمة في المجتمع - نقد منهجي لتفسير السلوك الإجرامي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٥ ، ص ص ٢-٣ . مستخلص من :
English, H. And C.English: A Comparative Dictionary Of Psychoanalytical Terms, N. Y., Longmans, Green And Co., 1958. p. 131.

(٣) لعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة للانتباه ، بل القلق ، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة ، كالقصة القصيرة ، والرواية ، والقصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، نبرة جارفة من التعميم ، الذي لا يفي كلا من مراحل العملية النقدية حقها من السبر والاكتشاف . ومن ثم فهو يهمل إهمالاً شبه كلي ، الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها ، كما تتجلى في الإبداعات الأدبية المعاصرة . لمزيد من التفصيل ، انظر :
خلدون الشمعة : الشمس والعنقاء - دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ص ص ٣٧-٤١ .

(٤) د . شكري محمد عياد : «النقد الأدبي بين العلم والفن» ، في الفكر المعاصر ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد ٢٥ ، يناير-فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢١٠ .

(٥) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، الجزء الأول ، ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٣٢ .

(٦) أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة د . شكري عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .

(٧) Elizabeth And T. Burns (eds.): Sociology Of Literature And Drama , Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1973, p. 163.

(٨) Bruford, W. H.: "Literary Criticism And Sociology", in Literary Criticism And Sociology, J. P. Strelka (ed.), The Pennsylvania State Univ. Press, 1973, p. 3.

(٩) Bruford, W. H., Op. Cit., p. 27.

(١٠) د . محمد محمود الجوهري وآخرون : ميادين علم الاجتماع ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٠ ، دار المعارف بمصر ، ص ٤٥٤ ، نقلاً عن :
Barnett, J.: "The Sociology Of Art", in Sociology Today, By Merton And Others (eds.), Harper Torchbook Edition, N. Y., 1965, pp. 197—214.

(١١) Elizabeth And T. Burns, Op. Cit., p. 63.

(١٢) Bruford, W. H., Op. Cit., p. 4.

(١٣) Ibid., p. 4.

(١٤) Ibid., p. 167.

(١٥) Ibid., p. 170.

(١٦) Ibid., pp. 60—63.

(١٧) Leenhardt, J.: Sociologie De Lecture, Gallimard, Paris, 1982, p. 19.

(١٨) Ibid., p. 21.

(١٩) عبد الباسط محمد : «علم اجتماع الأدب» ، في المجلة الاجتماعية القومية ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، يناير ١٩٦٨ ، ص ٦٠ .

(٢٠) Elizabeth, Op. Cit., p. 131.

(٢١) Auerbach, E.: Mimesis, Trans. By B. Franke, Edition Originale, Paris, 1980, p. 71.

(٢٢) لمزيد من الاطلاع حول دراسات لوتمان البنيوية في الشعر ، أنظر :
Lotman, Y.: Analysis Of The Poetic Text, Edited And Translated By B. Johnson, Adris And Arbor, N. Y., 1976.

(٢٣) Elizabeth, Op. Cit., p. 154.

(٢٤) Ibid., p.159.

(٢٥) Ibid., pp. 161—164.

(٢٦) Escarpit, R.: Sociologie De La Litterature, P.U.F., Paris, 1975, pp. 4—7.

(٢٧) محمد حافظ دياب : «ستون عاماً من الثقافة الثورية» ، فى المجاهد ، الجزائر ، العدد 903 ،2 ديسمبر 1977 ، ص 30 .

(٢٨) Bruford, Op. Cit., pp 221—224.

(٢٩) Lowenthal, L.: Literature And The Image Of Man, Beacon Press, 1957, p. 41.

(٣٠) Ibid., p. 242.

(٣١) Ibid., p. 275.

(٣٢) Ibid., p. 276.

(٣٣) Dubois, J.: "L'institution De La Littérature", in Dossiers, F. Nathan (ed.), No. 44, Bruxelles, 1978, p. 311.

(٣٤) د . صبرى حافظ : «الأدب والمجتمع-مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى» ، فى فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، يناير ١٩٨١ ، ص ٧٠ .

(٣٥) Smith, H.: "Toward A Classification Of The Concept Of Social Institution", in Sociology And Social Research, January 1964, pp 302—304.

(٣٦) Ibid., p. 304

(٣٧) ثمة من النقاد العرب المعاصرين من يذهب إلى أن العرب القدامى كانوا يفهمون الأدب على أنه مرآة لحياة صاحبه أو نفسه ، أو على أنه صورة لمجتمعه ، وهو ما لم يتم لهم إلا بعد تأويل قد لا يفى بالحاجة منه إلا إذا حمل الكلام مالا يطيق من رهق الاستنتاج وتكلف التخريج . فالتراث العربى النقدى القديم لا يظفر فيه الباحث بما يوحى أن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب . وفى هذا يرى محمد زغلول سلام أننا : «نستطيع من سياق تعريف ابن سلام وابن رشيق أن نقول إن العرب عرفوا فى الشعر حقيقته ، ولكنهم لم يحسنوا التعبير عنها ، وجاء البلاغيون ، ونقاد الشعر وقد شغلوا بظاهرة ألفاظه ومعانيه وأوزانه وقوافيه ، وبديعه وما إلى ذلك ، فلم يفطنوا إلى ما وراء هذه الظواهر من أحاسيس ومشاعر ، وتجارب نفسية يدور حولها الشعراء» ، انظر : د . محمد زغلول سلام : النقد العربى الحديث - أصوله وقضاياه ومناهجه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٤٥ .

(٣٨) جورج لوكاتش : دراسات فى الواقعية ، ترجمة نايف بلوز ، الطبعة الثانية ، دار الطليعة ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢٣ .

(٣٩) Gerard, R.: Mensonge Romantique Et Verité Romanesque, Grasset, Paris, 1961, p. 97

(٤٠) Goldmann, L.: Pour Une Sociologie Du Roman, Gallimard, Paris, 1964, p. 111

(٤١) كارل ماركس : الأدب والفن فى الاشتراكية ، ترجمة د . عبد المنعم الحفنى ، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٨٠

(٤٢) Eco, U.: James Bond — Une Combinatoire Narrative, in Communications, Vol. 8, 1966, p. 92.

(٤٣) كلمة «جلوسوماتيك» Glossomatic من إبداع اللغوى هيلمسليف ، نقلها عن الكلمة الإغريقية Glossa . وقد أصبحت عنواناً لنظرية لغوية تتفق مع رأى دو سوسور ، الذى يرى فيه أن اللغة هدف لذاتها .
انظر :
Hjelmslev, L.: Prolégomènes A Une Théorie Du Langage, Minuit, Paris, 1968, pp. 11—13.

(٤٤) د . عز الدين إسماعيل : «مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية» ، فى فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٩ .

(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٤٧) Escarpit, Op. Cit., p. 7.

(٤٨) Ibid., pp. 4—9.

(٤٩) Goldmann, Op. Cit., p. 31.

(٥٠) لوكاتش ، المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٥٢) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة د . ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٣ .

(٥٣) Bruford, Op. Cit., p.231.

(٥٤) د . صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ٧١ .

(٥٥) Levi—Strauss, C.: Anthropologie Structurale, Ed. Plon, 2 éme Vol., 1974, P. 324.

(٥٦) Goldmann, L.: Le Dieu Caché, Gallimard, Paris, 1955, P 64.

(٥٧) Ibid., p. 66.

(٥٨) Ibid., p. 66.

(٥٩) Ibid., p. 67.

(٦٠) Ibid., p. 71.

(٦١) ثمة خلط شائع بين كلمتى Sémiologie و Sémantique . ذلك أن الكلمة الأولى استخدمت فى أوربا طبقاً لمصطلح دوسوسور ، بينما شاعت الثانية فى الولايات المتحدة وفق تسمية بيرس . ونحن نفضل ترجمة الأولى «مبحث العلامات» ، والثانية «مبحث الدلالات» .

(٦٢) لمزيد من التفصيل حول الفرق بين مفهومى الكتابة Ecrire والاستكتاب Ecriture ، انظر :
Barthes, R.: Le Dégré Zero De L'écriture, Gonthier, Paris, 1965, pp. 11—15.

(٦٣) Ibid., pp. 21—32.

(٦٤) Ibid., p. 29.

(٦٥) Macherey, P.: Pour Une Théorie De La Production Littéraire, Maspero, Paris, 1966, p.179.

(٦٦) Berelson, B.: Content Analysis In Communication Research, Glencoe, Free Press, 1952, p. 9.

(٦٧) Berelson, B. And P.J. Salter: "Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction", in Puplic Opinion Quarterly, Vol. X, 1946, pp. 168—190.

(٦٨) ثمة عدد من الدراسات التى طبقت أسلوب تحليل المضمون ، نذكر منها :

—Kolaja, J. And R. N. Wilson: "The Theme Of Social Isolation In American Painting And Poetry", in The Journal Of Aesthetics And Art Criticism, Vol. 13, 1954, pp. 37—45.

استهدف الباحثان فى هذه الدراسة معرفة ما إذا كانت القصائد واللوحات تترجم المثل الأعلى الاجتماعى للتفاعل بين الأفراد ، عن طريق إحصاء الأعمال التى تتوافق مع كل فئة ؛ واستخلصا وجود نزعة واضحة عند الرسامين والشعراء الأمريكيين المحدثين لتمثيل الإنسان فى عزلته .

—White, R.K.: "Black Boy—A Value Analysis", in Journal Of Abnormal And Social Psychology, Vol. 42, No. 4, October 1947, pp. 440—453.

وهو دراسة تحليلية للقيم عن قصة الكاتب الزنجى الأمريكى المعاصر ريتشارد رايت «الولد الأسود» .

– د . محمود الشنيطى : «القصة القصيرة فى المجلات المصرية – دراسة فى تحليل المضمون» ، فى قراءات فى علم النفس الاجتماعى فى البلاد العربية ، إعداد وتنسيق وتقديم د . لويس كامل مليكة ، الطبعة الأولى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ص ٥٠٩-٥٢١ .

والدراسة تستهدف تعرف أهم ملامح القصص القصيرة موضوع البحث من حيث إطارها الاجتماعى والقيم المختلفة ، إضافة إلى محاولة تعرف ملامح شخصية بطل القصة من حيث إطارها الاجتماعى ، وأهدافه العقلية والعاطفية .

– فتحى محمود إبراهيم أبو العينين : الأدب والقيم الاجتماعية القروية – دراسة تحليلية وبحث ميدانى فى ضوء مفاهيم علم الاجتماع ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة عين شمس ، كلية الآداب ، قسم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٧٦ .

والدراسة تتخذ من مفهوم القيمة أساساً لفهم المحتوى الأدبى لرواية «الفلاح» لعبد الرحمن الشرقاوى . ويقارن الباحث بين المحتوى القيمى الذى تعكسه الرواية ، والقيم الاجتماعية الواقعية فى الريف المصرى ، والطبقات والقوى التى يصورها الروائى فى حركتها وموقفها ونماذج سلوكها . وقد تبنت الدراسة المنهج الجدلى لتفسير طبيعة العلاقة بين العمل الفنى والقيم الاجتماعية ، واستعان الباحث بتحليل مضمون القيم الاجتماعية المتضمنة فى الرواية ، وأسلوب الملاحظة والمقابلة .

(٦٩) د . محمد الجوهرى ود . عبد الله الخريجى : طرق البحث الاجتماعى ، الطبعة الأولى ، مطبعة المجد ، ١٩٧٨ ، ص ١٤١ .

(٧٠) ناهد رمزى : «الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية» ، فى صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام – دراسة فى تحليل المضمون للصحافة النسائية ، إشراف د . مصطفى سويف ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ٣١-٥٣ .

(٧١) Memmi, A.: "Problemes De La Sociologie De La Litterature", in G. Gurvitch, Traité De Sociologie, P.U.F., Paris, 1963, pp. 301.

(٧٢) لمزيد من التفاصيل حول هذه الدراسة ، انظر : عبد الباسط محمد ، المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٧٤) د . محمد محمود الجوهرى ، ميادين علم الاجتماع ، المرجع السابق ، ص ٤٥٧ .



الـروايـة..
شـكلا أدبيًا ومؤسسة اجتماعية
دراسة نظرية تطبيقية

صبرى حافظ

إذا كانت الرواية هى أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع الاجتماعى ، وأشدها التصاقاً بمواضعاته أو مشابهة له ، فإنها - فى نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح دائماً إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تهتك حجب الزمنى والآنى والمألوف والمباشر والواقعى ، لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسانى ، دون أن تنفصم العرى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن القارىء الذى تتوجه إليه . إنها - باختصار - تطمح إلى أن تكون فنا ؛ إلى أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه خارج نطاق مملكة الفن السحرية ذات الشفرة المتميزة . ولكنها فى مغامرتها للاقتراب من هذه المنطقة المهمة فى التجربة الإنسانية ، أو بالأحرى فى الحلم الإنسانى ، لا تستطيع أن تفلت من إسار سجن اللغة الأزلى الذى يشدها دوما من آفاق المستحيل إلى تخوم الممكن ، دون أن ينجح فى أن يغلق أمامها كلية أبواب هذا الحلم العصى فى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، وفى الانفلات من إسار أنشوطة الإحالات والرموز والتقاليد والمواضعات التى تشد ما هو «فنى» إلى ما هو «واقعى» .

فالرواية تجربة فنية متفردة ، يبدعها كاتب فرد ، ولكنه يتوجه بها بمجرد التفكير فى أن ما يكتبه «رواية» - وهذه هى الحتمية التى يفرضها المصطلح ذاته - إلى جمهور . . إلى جماعة . ومن هنا تبدأ منذ إرهاصات الخلق الأولى،عملية التفاعل المستمرة بين الفردى والجمعى . وحتى إذا ما وافقنا على ما يقول به بعض الروائيين من أن جمهور القراء غير وارد على الإطلاق عند الكتابة ، وأنه لا دور له فى عملية الإبداع ذاتها ، فإنه من العسير أن نغفل ذلك الجدل الدائم بين الفردى والجمعى ، أو أن نغض الطرف عن الدور الاجتماعى (بمعناه الحضارى الشامل) فى صياغة الفرد المبدع - أى الكاتب - وذلك الفرد المبدع الآخر - أى الشخصية الروائية - وعلاقة كل منها بالمجتمع وبالمؤسسة الاجتماعية .

غير أننا لا بد أن نرى هذه العملية المتشابكة فى إطار كونها عملية تفاعل وجدل خلاق وليست فرضاً من أحد الجانبين على الآخر ؛ لأن رؤيتها كتفاعل خلاق هى التى تتلاءم مع استقلالية الرواية كعمل فنى متكامل ، ينتمى إلى مجتمع من نوع آخر يضم مفردات هذا الجنس الأدبى . وهى مفردات متفاعلة كمفردات المجتمع الإنسانى تماماً ،وتوشك أن تحكمها القوانين نفسها التى تحكم الواقع الإنسانى سلباً وإيجاباً ؛ فليست هناك قوانين خارج مجال الإدراك أو التصور الإنسانى . ومع ذلك فإن هناك درجات متفاوتة من التشابه والتماثل والتناظر بين قوانين هذا التفاعل فى كلا المجتمعين (مجتمع البشر ومجتمع الروايات) ؛ وهى درجات التفاوت نفسها بين مواضعات الواقع وشروط الفن ، المائلة فى تمرده ورغبته الدائمة فى الانفلات من أى قيود . وهذه المغامرة المشدودة بين طرفى هذا القوس ،

والراغبة في اجتراح التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، هي التي تطرح على ناقد الرواية ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق فيها على حساب أي من طرفيها ، ولا تقع في أنشوطة اختزال أيّ منها أو تبسيطه .

وقد حاول الناقد وعالم اجتماع الأدب الفرنسي «بيير ماشيرى» أن يتناول هذه العلاقة المتشابكة الشائكة بين الرواية والواقع من خلال منظور نظرية المعرفة ، بصورة تجعلها أقرب ما تكون إلى العلاقة بين المعرفة والواقع ، دون أن يعنى بذلك أن الرواية معرفة ؛ فهو لا ينى يكرر أنها ليست كذلك . والرواية فى هذا المنظور ليست عملية «اكتشاف أو إعادة صياغة للمعانى الكامنة أو المنسية أو المخبوءة فى واقع ما ، ولكنها شىء ينمى بداءة ؛ إنها إضافة إلى الواقع الذى تنطلق منه . . ففكرة الدائرة ليست نفسها فكرة دائرية ، وليست تعتمد على وجود دوائر بعينها ؛ وإن بزوغ الفكر يخلق فى حد ذاته مسافة معينة ، وانفصالاً معيناً[١]» . وتزداد هذه المسافة وذلك الانفصال وضوحاً إذا ما أدخلنا عنصراً آخر وهو تغير صورة المعرفة عند التعبير عنها ؛ لأنه «إذا كانت المعرفة قد عبر عنها فى صورة كلام discourse ، أو طبقت على كتابة ، فإنه من الحتمى أن يكون هذا الكلام وتلك الكتابة مختلفين عن موضوعها[٢]» . وهذا الاختلاف هو الذى يخلق تلك الفجوة المهمة بين الفن والواقع ، أو بين الرواية كشكل فنى أو حتى كمؤسسة اجتماعية وموضوع هذه الرواية ، أو ما تحاول رواية ما أن تقوله أو تفضى به .

ولولا هذه الفجوة المهمة لما كانت الرواية كاملة ومغلقة من ناحية ، وناقصة ومفتوحة من ناحية أخرى . . كاملة بمعنى أنه لا يمكن أن نضيف إليها شيئاً أو أن نغير فى مبناها أو مفرداتها ؛ ومغلقة بمعنى أنها لا تكشف كلية عن كل ما تنطوى عليه . وهى ناقصة لأنها لا تتحقق كاحتمال بدون القارىء ؛ فلو لم يقرأها قارىء ما لظلت شيئاً وليس رواية . فالقارىء هو الذى يجعل هذه الصفحات المكتوبة رواية ، وهو الذى يحول هذه الشفرة الخطية إلى عمل له وجوده . ومن ثم فهو مفتوح أبداً لما لا نهاية له من قراءات واستجابات وتفسيرات . . وهذا التناقض أو الجدل أو التكامل بين الاكتمال والنقصان ، والانغلاق والانفتاح ، هو ما يعطى العمل الأدبى وجوده المستقل الخاص دون أن يعزله عن الواقع الذى يتفاعل معه ، وذلك لأن «للنصوص الأدبية طرقها الخاصة للوجود نظرياً وعملياً ؛ وهذا يعنى أنها – حتى فى أشد أشكالها نقاء – تظل واقعة إلى درجة ما فى أنشوطة الظروف والزمان والمكان والمجتمع – وباختصار فإنها توجد فى العالم ؛ ومن هنا كانت دنيوية[٣]» .

ودنيوية النص الأدبى أو ظرفيته عند إدوارد سعيد ناجمة عن استحالة انفصال النص الأدبى كلية عن شبكة الظروف التى تصاحب تكوينه وعن سياق هذا التكوين . صحيح أن هناك تسليماً ضمنياً بأن الموقف المعيش ضمن واقع وظروف معينة يختلف كلية عن نفس الموقف مكتوبا ، لأن النص المكتوب يظل وجوده معلقاً أو مؤجلاً – لأنه وجود خارج الواقع الظرفى أو الدنيوى – حتى يمكن تحقيقه وبعث الحياة فيه عن طريق القارىء/الناقد . هنا فقط يصبح لهذا النص وجود فى العالم ، وتكتمل دائرة الكمال والنقصان ، الانغلاق والانفتاح فيتحقق النص المكتوب كعمل أدبى .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب ، «باعتباره منتجاً للنص الأدبى ، لايصنع المواد التى يصوغ منها عمله ، ولايتناولها كيفما اتفق ، وبصورة عفوية ، مع الجزئيات المهومة المتاحة ، التى تبدو نافعة فى بناء أى تكوين أو هيكل فنى . وهذه المواد التى يصوغ منها الكاتب عمله ليست مكونات شفيفة محايدة ، تختفى بكياسة فى العمل برمته ، أو تندغم فيه كلية . وهى تسهم فى صياغته وتمنحه التماسك ، فى حين تتبنى شكله وتتبدى عبره . إن العناصر التى تحدد وجود أى عمل أدبى ليست جزئيات حرة مستقلة صالحة للإفضاء بأى معنى ، ولكن لها ثقلها المحدد وقوتها المتميزة . وهذا يعنى أنه حتى عندما تستعمل هذه العناصر ، وتمتزج كلية بالعمل ، فإنها تظل محتفظة بقدر ما من الاستقلالية ، كما أنها قد تستأنف – فى بعض الحالات – حياتها الخاصة . وليس هذا لأن هناك منطقاً مطلقاً ومتعالياً للحقائق الجمالية ، ولكن لأن اعتبارها جزءا حقيقياً من تاريخ الأشكال والصياغات الفنية يعنى أنه لا يمكن أن يقتصر تعريفها على وظيفتها الآنية فى عمل محدد[٤]» .

فلكل من هذه العناصر ، سواء كانت عناصر فنية خاصة بتقاليد الشكل الأدبى ومواضعاته ، أو عناصر موضوعية من مادة الواقع الذى يتعامل معه الكاتب ، أو الواقع الآخر الذى يحاول تخليقه فى عمله ، وجود مستقل سابق على تعامل الكاتب معه . ومن هنا فإنها تنحدر إلى الكاتب وقد استكملت شخصيتها بعيداً عنه ، واكتسبت ملامح قيمية ونفسية واجتماعية وأخلاقية ، واقترنت بتواريخ واستعمالات ، وحملت بدلالات وظلال ، وأصبحت قادرة على استدعاء مجموعة من النظائر أو النقائض التى ترتبط بها ، حتى ولو حاول الكاتب واعيا أن يجردها من كل هذا ، وأن يتعامل معها بحياد وكأنها تولد – على يديه – لأول مرة ، ولا تزال فى لفائف البراءة المطلقة .

ومن هنا كان من المحال تجريد هذه العناصر أو تخليصها من كل هذه التواريخ والظلال والاقترانات . ويضاعف هذه الإحالة أن الرواية هى مجموعة من الكلمات ، و«أن إنتاج الكلام المكتوب أو المسموع فى كل مجتمع دائماً ما يخضع للسيطرة ، ويتم اختياره وتنظيمه وإعادة توزيعه وفق عدد من الإجراءات التى تهدف إلى تفادى قوته وخطره ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، وتجنب ماديتـــــه الرهيبة المضجرة . إن فعل الكتابة فى حد ذاته هو تحويل منظم لعلاقة القوة بين المسيطر والمسيطر عليه إلى مجرد كلمات مكتوبة . والسبب فى حدوث ذلك هو الرغبة فى جعل الكتابة تبدو كأنها محض كتابة ، فى حين أنها فى حقيقة الأمر أحد الطرق الخاصة لإخفاء وتقنيع المادية الرهيبة لإنتاج مسيطر عليه بصورة بالغة الشدة والتنظيم[٥]» .

فعملية الكتابة إذن تنطوى على التعامل مع مجموعة من علاقات القوى الخطرة من خلال الاستبعاد والانتقاء ، والمشى

دائماً على الأعراف الفاصلة بين الممنوع والمسموح ، مهما كانت أسباب المنع أو السماح .. من سياسية إلى أخلاقية إلى جمالية إلى لغوية .. الخ . وتزداد الخطورة كلما ازدادت إمكانات الاختيار ، وكلما تعددت الألغام المبثوثة فى طريق الكاتب . وإمكانات الاختيار أمام كاتب الرواية لا نهائية ، سواء كان ذلك على المحور الأفقى : محور العلاقات السياقية ، أو على المحور الرأسى : محور العلاقات الترادفية أو الاستبدالية .. والألغام المبثوثة أمام كاتب الرواية كثيرة ؛ لأن رقعة حركته لا حدود لها . ومن هنا فإن احتمالات اصطدامه بشتى صور المنع أو التحريم كبيرة . وكلما أوغل الكاتب فى هذه التجربة الخطرة ، أصبح من المستحيل عليه أن يحقق ما حلم به فلوبير يوماً من أن يكتب عملاً لا يشير إلى أى شىء خارجه .. عملاً له استقلاليته الكاملة عن كل شىء ؛ لأن تحقق مثل هذا الحلم الجموح يعنى أن يوجد هذا العمل خارج إطار تجربتنا المعرفية ، وتجربتنا الإنسانية برمتها .

ولا بد أيضاً لمثل هذا الحلم العصى المحال أن يتحقق أيضاً خارج إطار اللغة التى نعرفها ونتعامل بها ؛ لأن «اللغة ليست ببساطة صورة للواقع ولكنها الأداة التى يتحقق عبرها الواقع ويصبح حقيقياً . إنها تحمل ضمن بنائها الإفصاحى مادة الحقيقة بصورة لا يمكن معها طرح أى تصور لمادة عالم الأشياء الأخرس خارج مواضعات هذا النسق البنائى وحدوده»[6] . غير أن اللغة ، كنسق بنائى ، ليست نسقاً ثابتاً ، وهى كنسق بنائى لها احتمالاتها غير النهائية وغير المتحققة ، كما أنها تتفاعل باستمرار مع كل من حقائق التطور الأدبى ووقائع البيئة الأدبية . وبرغم إدراكنا لأهمية هذا التفاعل فلابد ألا نغفل رأى الشكليين الروس الذين يدعون إلى استقلالية النسق اللغوى ما دام قد تحول إلى نسق أدبى ، وإلى أن «الأدب ، مثل أى نسق خاص للأشياء ، لا يتأتى من حقائق تنتمى إلى أنساق أو أبنية أخرى ، وبالتالى لا يمكن اختزاله أو تحويله إلى هذه الحقائق ... كما أنه لا يمكن أن تقوم أية علاقة سببية بين النسق الأدبى وأية حقائق خارجية ، ولكن من الممكن فقط أن تقوم علاقات التناظر والتوافق والتفاعل والاعتماد المتبادل والشرطية .. ومن ثم لا يمكن اختزال العمل الأدبى أو الادعاء ببساطة بأنه مستقى من أى نسق آخر .. وليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن عناصره المكونة مشروطة بأى شىء خارجه»[7] .

وبرغم هذه الضرورة أو الحتمية اللغوية ، وبرغم استقلالية النسق البنائى الأدبى ، فإن هناك دائماً فى العمل الأدبى قدراً لا بأس به من الحرية ؛ من الارتجال الذى تسمح به مرونة الشكل البنائية ولا نهائية احتمالاته . وهذه الحرية الممتزجة بتلك الحتمية داخل هذا الإطار النسقى هى ما يمنح العمل الأدبى خصوصيته النابعة من امتناع اختزاله أو تحويله ، ومن أنه نتاج عمل إنسانى معين ، ووليد تفجر أو فورة تطرح شيئاً جديداً كلية ، وأن له استقلاليته .

وهنا يجب علينا - خصوصاً ونحن نتحدث عن الرواية - أن نفرق بين استقلالية العمل الفنى التى تعنى تكامله ووحدته العضوية ، وبين استقلاله عن الواقع الذى يصدر عنه أو يتوجه إليه . «فالاستقلالية Autonomy يجب ألا تختلط بالاستقلال Independence . فالعمل الأدبى يؤكد تمايزه الذى يمنحه وجوده من خلال تأسيس علاقات مع ما ليس عملاً أدبياً ، وإلا لما كان له وجود واقعى ، ولما أمكن بالفعل قراءته أو تصوره بأى حال من الأحوال . لذلك لا ينبغى اعتبار العمل الأدبى واقعاً متكاملاً فى حد ذاته ، أى شيئاً منفصلاً ، تحت دعاوى مصادرة المحاولات الرامية إلى اختزاله أو الانتقاص من قيمته ؛ لأن هذا يعنى عزلته وتحويله إلى شىء يصعب فهمه ، وكأنه نتاج أسطورى لبعض التجليات الغامضة . ومع التسليم بأن العمل الأدبى محكوم بقوانينه الخاصة ، فإنه لا يجوز أى مبدأ داخلى لشرحه أو توسيع رقعته . إن مفهوم الاستقلال المطلق للعمل الأدبى هو إحدى السمات العامة للتفكير الأسطورى الذى يعتقد فى وجود ماهيات صيغت وشكلت بلا أى تفسير لأصلها أو أسلوب تطورها . إن الاختلاف بين واقعين لهما استقلالهما يشكل فى حد ذاته نوعاً من العلاقة بين هذين الواقعين . وهذا طبيعى ؛ لأن الاختلافات الحقيقية لها طبيعة جدلية وليست ثابتة أو استاتيكية . وهذه الاختلافات تدعم باستمرار وتتسع وتتبلور ، وتطرح شكلاً بالغ التحديد من العلاقات غير التجريبية ، ولكنها مع ذلك علاقات حقيقية ؛ لأنها نتاج عمل إنسانى ما»[8] . إذن فالتسليم بوجود اختلافات بيّنة بين عالم العمل الأدبى والعالم الواقعى هو نفسه الذى يطرح وجود العلاقة بينهما . وهى علاقة لا تنال من استقلالية العمل الأدبى وإن كانت تنفى استقلاله وعزلته . ولهذه العلاقة شكلها الخاص وطبيعتها المحددة ؛ لأنها علاقة ناجمة عن عمل الإنسان المبدع ، وعن فعل الكتابة ذاته .. أو بتعبير ماشيرى فعل إنتاج العمل الأدبى .

وحتى نضع هذه العلاقة فى منظورها الصحيح لا بد ألا يفوتنا أن التفاعل بين الرواية والواقع هو أحد أبعاد تفاعل أشمل وجدل مستمر بين الروايات نفسها ؛ «ذلك لأن كل النصوص الأدبية تقوم أساساً بزعزعة نصوص أخرى والإطاحة بها من مكانها والحلول محلها . وفى أغلب الأحيان فإن هذه النصوص تحل مكان أشياء أخرى . وقد كان لنيتشه من حدة الذهن ما مكنه من رؤية أن كل النصوص الأدبية هى أساساً حقائق قوة ؛ وليست تبادلاً ديموقراطيا . لأن النصوص الأدبية تقسر الانتباه بداءة على أن يشيح عن عالم الوقائع . وإذا ما أضفنا إلى ذلك تلك النزعة الاستحواذية المطلقة للسيطرة ، التى توشك أن تكون استبدادية فى استئثارها بالسلطة وتأكيدها لذاتها ، تعرفنا على طبيعة هذه القوة المستمرة فى النصوص الأدبية»[9] .

وهكذا ينقل إدوارد سعيد القضية إلى مستوى آخر نرى فيه أن نزعة النصوص الأدبية لتأكيد ذاتها ولفرض عالمها على القارىء لا تتم على حساب الواقع بقدر ما تتم على حساب النصوص الأدبية المختلفة . بمعنى أنه إذا كان للعمل الأدبى أن ينفى شيئاً فإنه لا ينفى الواقع بل ينفى غيره من الأعمال الأدبية المشابهة . إن كل رواية جديدة لا تؤثر على فهمنا أو تصورنا للواقع فحسب - بل بالدرجة الأولى - على فهمنا وتصورنا للرواية كشكل أدبى ، دون أن يعنى ذلك إسقاط علاقة هذه الرواية

الخاصة والمعقدة بالواقع . إن مفردات العالم الذى يضم كل ما أبدعه الإنسان من روايات إنما تحكمها علاقات مناظرة لتلك العلاقات التى تحكم العالم الإنسانى الذى تعيش فيه : وهى علاقات تلعب فيها المنافسة وتحديد المكانات والأدوار وتأسيس معايير القيمة دوراً مهماً . «والتراث الروائى الغربى - منذ (دون كيشوت) حتى الآن - ملء بأمثلة للنصوص التى تصر ليس فقط على فرض نفسها على الواقع المادى ، بل أيضاً على فرض مكانتها وكأنها تؤدى بالفعل وظيفة حيوية ، وتؤسس معنى وقيمة فى العالم[١٠]» .

ويبرهن أى استعراض سريع لواقع الرواية العربية وتاريخها على أنها لا تختلف فى ذلك كثيراً عن نظيرتها الغربية . فقد زعزعت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل فى العقد الثانى من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن وأذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر إبراهيم رمزى وجرجى زيدان وزكريا نامق وسعادة مورلى وشاكر شقير ومحمود خيرت ونقولا الحداد وغيرهم . ثم خلعت (عودة الروح) لتوفيق الحكيم زينب عن عرشها بعد عقدين من الزمان . ثم خلعت روايات عادل كامل ونجيب محفوظ (عودة الروح) عن عرشها بعد عقدين آخرين ؛ وبعد أقل من عقدين آخرين بدأت أعمال غسان كنفانى ومحمود المسعدى والطيب صالح وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينا تناوش المكانة التى أحتلتها روايات نجيب محفوظ والشرقاوى ويوسف إدريس وتتحداها . وها هى أخيراً رواية إدوارد الخراط (رامه والتنين) تجىء لتقتلع الكثير مما أرسته هذه المحاولات أو بالأحرى الصراعات جميعاً . إن هذا الصراع بين النصوص الروائية هو وجه مهم من وجوه التفاعل بين الرواية والواقع . وليس هذا الصراع محكوماً دائماً بنوع من التطور الفنى أو الفكرى أو الجمالى فى الرواية ؛ فقد زعزعت أعمال محمود كامل ومحمد فريد أبو حديد وسعيد العريان مكانة (زينب) و(عودة الروح) برغم أنها ليست أفضل منها ؛ كما أثر نجاح أعمال يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله كثيراً على مكانة روايات نجيب محفوظ ، برغم تميز روايات محفوظ فنياً ومضمونياً . صحيح أن باستطاعة الباحث أن يرجع أسباب صراع المكانات والأدوار هذا إلى عناصر خارجية ، لكن أى باحث منصف لا يمكنه تجاهل العوامل الداخلية المشاركة فى صياغة هذه العلاقة الشائقة المعقدة بين الرواية كشكل فنى وكمؤسسة اجتماعية معاً وبين الواقع . وللتعرف بشىء من التفصيل على حدود هذه العلاقة لا بد أن نتناول بعض القضايا التى يطرحها علم اجتماع الرواية فى هذا المجال .

ومن البداية سنجد أن هناك اتفاقاً بين معظم دارسى الرواية - مهما تناقضت مناهج تناولهم لها - على أن «الرواية قد أصبحت الفن الشعبى الأعظم لحضارتنا ، وأنها الخلف الطبيعى للملحمة وللشعراء الرواة عند أسلافنا ، وأنها ستستمر فى الوجود . ولكن الوجود يعنى بالطبع التغير ؛ ومن المحتمل - على الأقل فى الفن - ألا يكون التغير دائماً إلى الأفضل ، ولكنه مع ذلك تغير[١١]» . واتفاق النقاد على أهمية الرواية لا يعدله إلا اختلافهم فى تفسير هذه الأهمية . غير أن عدداً كبيراً من دعاة المنهج الاجتماعى ورواد علم اجتماع الرواية يزعمون أن الرواية هى الفن الأعظم لحضارتنا الصناعية ؛ لأن الكلمة المطبوعة (أى المصنعة) قد احتلت فى هذه الحضارة مكاناً كبيراً منذ عدة قرون ، ولا تزال تتربع على عرش وسائل الاتصال الجماهيرية حتى اليوم ، برغم ظهور كثير من الوسائط الأخرى . كما يؤكدون وجود علاقة كبيرة بين نمو المدن وتنامى النزعة الفردية فيها ، وظهور الرواية وازدهارها فى الغرب والشرق على السواء[١٢] . وهناك أيضاً تلك المحاولات التى تقوم «بتحليل الأدب خلال ما يسمى بالأشراط ؛ أى بدراسته فى ضوء العناصر الشرطية المؤثرة ، مثل المكانة الاجتماعية للكاتب ، والسوق المتاح لأعماله ، والضرورات التى تفرضها أشكال النشر المختلفة ، وتركيب الجمهور[١٣]» . وكل هذه العلاقات أو الارتباطات لا تعدو أن تكون محاولة لتعرف الظروف التى صاحبت نشأة الرواية ، والسياق الذى جرى فيه تطورها ، وليس القوانين الداخلية للرواية كشكل أدبى ، التى تفسر لنا ارتباطها بالكلمة المطبوعة ، أو بنمو النزعة الفردية أو بسيادة العلاقات المدينية فى التجمعات البشرية .

ومنذ بدايات القرن الماضى حاول هيجل أن يشد انتباه الباحثين بعيداً عن تبسيطات معاصريه الخاصة بهذه الارتباطات ، وأن يسبر أغوار «العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية ، ويؤكد أنها قد عبرت عن نفسها بشكل جدلى فعال وليس بصورة آلية تبسيطية . إذ يبدو للوهلة الأولى أن الرواية هى النتاج الثقافى للطبقة الوسطى ، ولكنها كشكل أدبى - تجاوز الحدود التى تفرضها عليها هذه الرابطة وتعلو عليها ؛ لأن على الروائى أن يحول المادة المعادية للفن إلى فن[١٤]» . وهذا الفهم الناضج لطبيعة العلاقة بين شكل الرواية الداخلى والعالم الخارجى الذى تتعامل معه هو ما حاول علم اجتماع الرواية فى هذا القرن أن ينطلق منه فى محاولته للكشف عن أن القوانين الداخلية للرواية هى قوانين فنية حقاً ، ولكنها فى الوقت نفسه قوانين اجتماعية .

ولا يعود هذا التماثل إلى التناظر بين الأنساق البنائية فى الرواية وفى الواقع الاجتماعى فحسب ، ولكن أيضاً إلى أن الحتمية الفنية تحكمها قوانين مماثلة لتلك التى تنظم الحتمية التاريخية أو الاجتماعية ؛ وإلى أن القوانين التى تحكم عملية الإنتاج الأدبى لا يمكن عزلها عن الجانب الاجتماعى الذى يدخل فى كل المواد الأولية التى يصاغ منها العمل الأدبى . وهى أساساً قوانين فنية - اجتماعية ؛ لأن «التطور التاريخى للرواية يشتمل على اتجاهين متعارضين . فالرواية قد ولدت ورسخت كشكل أدبى على حساب الظواهر التاريخية والاجتماعية لكى تعبر عنها . وقد حصلت الرواية على مكانتها كجنس فنى عندما واجهت هذه الظواهر الاجتماعية والتاريخية ، وفرضت نفسها عليها ، وبالأحرى ضدها[١٥]» . وهذا الصراع ، أو بالأحرى الجدل الفعال ؛ بين الرواية كشكل أدبى والدور الذى التصق بها بفعل

ظروف نشأتها على الأقل ، قد أسهم فى نفى كل النظريات الوضعية أو التبسيطية حول علاقة الرواية بالمجتمع ودفع عدداً من البنائيين إلى الذهاب إلى النقيض ، والمطالبة بأن «مهمة النقد ليست إبراز علاقة الكاتب بعمله ، وليست إعادة صياغة الأفكار أو التجارب خلال النص الأدبى ، وإنما هى تحليل العمل عبر بنائه ومعماره وأشكاله الداخلية ، وتعرف طبيعة العمل الذى تؤديه علاقاته الداخلية[١٦]» .

والغريب أنه ليس ثمة تعارض جذرى بين هذين المنهجين ؛ لأن معظم علماء الرواية يقرون بضرورة الاهتمام بعناصر البناء والمعمار الداخلى للشكل الروائى ، ويحاولون تقصى العلاقة بين أنساقه والهياكل البنائية الأساسية فى المجتمع ، فى اللحظة التاريخية التى سادت فيها صياغات وأبنية وأشكال روائية معينة . «فلابد أن يكون علم اجتماع الرواية تاريخياً ومقارناً ، على أن تكون الأهمية المركزية فى تناول الرواية لاعتبارها حقيقة فنية . فالرواية تحمل فى تضاعيفها ، أو معها ، حقيقة وواقعاً سابقين من الناحية الفكرية على وجود الرواية ذاتها . وتحتل الظروف ، بما فى ذلك الظروف الاقتصادية التى أنتجت فى ظلها الرواية ، مكاناً مهما فى هذا الصدد[١٧]» .

وقد كانت البداية الحقيقية لدراسة الرواية بصورة تاريخية مقارنة ، وبوصفها حقيقة فنية ، فى كتاب جورج لوكاتش المهم (نظرية الرواية) الذى صدر فى عام ١٩٢٠ . وقد بدأ لوكاتش دراسته بتحليل القضايا التى يطرحها سيادة شكل فنى ما فى واقع حضارى معين ، بادئاً بالحضارات المتماسكة فى العالم القديم وعلاقتها بشكل أدبى خاص هو الملحمة ، مبيناً أن الانتقال من الملحمة إلى المأساة فى الحضارة الإغريقية كان ضرورة حتمتها الرغبة فى استيعاب تغيرات جذرية فى البنية الاجتماعية العميقة . ثم تناول قضايا فلسفة الأشكال الأدبية وتاريخها ، حتى أثبت أن التحول من الملحمة إلى الرواية ، أى من الشعر إلى النثر ، كوسيلة للتعبير ، ومن ثم من البطل النبيل والمأساوى إلى البطل المعضل المفتقر إلى اليقين والأصالة ، أو بالأحرى من البطولة إلى الإجرام أو الجنون ، كان ضرورة حتى يستطيع الأدب استيعاب تدهور العالم ، دون التخلى عن مطمح التعبير عن شموليته . وهنا يركز لوكاتش على الشكل الداخلى للرواية ، أو - بالمصطلح الحديث - على أنساقها البنائية ، مبيناً طبيعته التجريدية ، والمخاطر الكامنة فى ذلك ، ومعتبراً المفارقة هى المبدأ المكون الأساسى فى الرواية . ومن تجريدية الشكل واعتماده على المفارقة ، ينطلق لوكاتش إلى استقصاء علاقة ذلك كله بعرضية العالم الروائى ، وبالصيغة البيوجرافية فيها ، التى ترتبط إلى حد كبير بالنزعة التاريخية ، أو الاهتمام بتسلسل الحدث ، ثم يدلف إلى دراسة وسائل تقديم الرواية للواقع ، وإلى أهمية الشروط الفلسفية والتاريخية فى بلورة مطامح الرواية كشكل فنى ، وتحديد مكانها التاريخى والفنى ، مبيناً الطبيعة الغامضة والسحرية للمفارقة الروائية .

وبعد هذا العرض الشائق للجانب التجريدى من جوهر وجماليات الشكل الروائى وشروطه الفلسفية والتاريخية وطبيعته الجدلية ، الذى ينطلق بداءة من مصادرة أساسية ، هى أن كل شكل أدبى عظيم يولد تلبية للحاجة إلى التعبير عن محتوى ورؤية جوهريين ، يقسم لوكاتش الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، وفقاً لطبيعة علاقة البطل المعضل بالعالم المتدهور . أولها رواية المثالية التجريدية ، التى يتميز البطل فيها بنوع فريد من ضيق الأفق أو نقصان الوعى بالعالم الذى تغيب عنه صلابته وتعقيده ؛ ومن هنا ينطلق باحثاً عن قيم مفقودة ، فيقع فى شبكة التحلل والتفسخ المشرعة فى وجه كل الذين يعيشون فى عالم المثاليات المجردة ، كما هى الحال فى (دون كيشوت) لسرفانتس ، أو (الأحمر والأسود) لستندال . وثانيها الرواية النفسية ، التى تقدم هذا البطل المثالى وقد شفى تماماً من مرضه العضال ، وتحرر من وهمه ، دون أن ينطلق كلية من إسار رومانسيته ؛ ومن هنا فإنه يصبح مادة خصبة للتحليل الداخلى ، حيث تقدم حياته الباطنية ، وحدّة وعيه الذى يجاوز فى تعقده وشفافيته معاً كل ما يطرحه الواقع ، عالماً شائقاً جديراً بالتقصى ، خصوصاً عند ما يصبح من المستحيل أن يقدم الواقع - بمواضعاته الراهنة وتحلله - ما يرضى وعى البطل أو يشبع نهمه ، كما هى الحال فى (أبلوموف) لجونتشاروف ، و(التربية العاطفية) لفلوبير . وأخيراً رواية التربية أو التنشئة الشاملة للبطل ، التى تنتهى - بعد بحث يائس معضل - بفرض حدود على الذات ، والتخلى عن هذا السعى الخائب العقيم . ويفعل البطل ذلك بنضج ووعى حاسمين ، يسميها لوكاتش النضج الرجولى ؛ لأنهما يؤهلان البطل للرجولة الحقيقية التى يعى فيها حقيقة العالم ، دون أن يتقبل مواضعاته الراهنة ، أو يتخلى عن معايير القيم المتضمنة فيه ، كما هى الحال فى (فيلهلم مايستر) لجوته . وبعد هذه الأقسام الثلاثة يطرح لوكاتش نمطا رابعاً يرى أنه لا يزال احتمالاً أكثر منه حقيقة - ولكنه مع ذلك ضرورى لاكتمال الدائرة ؛ لأن الرواية تطرح فيه نفسها ضد كل المواضعات ، وتحاول أن تقترب مرة أخرى من الشكل الملحمى . وقد وجد أجنّة هذا الاحتمال فى أعمال تولستوى[١٨] .

وبعد أكثر من أربعين عاماً قدم «رينيه جيرار» فى كتابه (الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية) فى عام ١٩٦١ تقسيماً مشابهاً لتقسيم لوكاتش من حيث الجوهر وإن خالفه من حيث المظهر . ويعلق لوسيان جولدمان فى كتابه (نحو علم اجتماع للرواية) أهمية كبيرة على حقيقة أن جيرار قد وصل إلى نفس نتائج لوكاتش دون أن يطلع على عمله ؛ لأن ذلك فى حد ذاته يبرهن على أن هناك منهجا صحيحاً لرؤية العلاقة المعقدة بين الرواية والواقع ، يؤدى تطبيقه إلى النتائج نفسها ، وأن هذا المنهج لا ينطوى فقط على نظرية فى النقد ، بل على فلسفة للإنسان كذلك . فالبطل عند جيرار يفتقر أيضاً إلى الأصالة ، ويعانى من الحياة فى عالم متحلل ومتفسخ . وتهرؤ العالم الروائى فى نظر جيرار هو كذلك نتيجة لمرض وجودى عضال ، ناجم عن وقوع هذا الإنسان المأزوم المفتقر إلى الأصالة فى أنشوطة لا فكاك منها ، هى أنشوطة الاحتذاء : أن يكون ما ليس هو .. ألا يكون ذاته . وتقوم أنشوطة الاحتذاء هذه على ما يسميه جيرار بالرغبة المثلثة ؛ وهى فى نظره جوهر ما يسميه بالكذب الرومانسى ، أى

الافتقار إلى الأصالة ، حيث يظن البطل نفسه أصيلا ، وأنه إنما يندفع وراء رغباته الذاتية وصبواته ومطامحه ، فى حين أنه فى الواقع يلهث وراء رغبات غيره وقد ارتدت قناع رغباته الخاصة ؛ ومن هنا فهو يتوهم أنه حر وهو ليس كذلك .

ويرى جيرار أن كل رغبات الكائن الإنسانى - باستثناء حاجاته العضوية البحت ، كالجوع والعطش - تصاغ من خلال هذا الآخر الذى قد يكون معروفاً (كالفرسان القدامى - وبالتحديد أماديس الفارس الأسطورى - بالنسبة لدون كيشوت ، أو نابليون بالنسبة لجوليان سوريل بطل «الأحمر والأسود» ، أو العشيق بالنسبة للزوج فى رواية ديستويفسكى «الزوج الأبدى»..الخ) ، أو خفياً أو غامضاً كما هى الحال بالنسبة لإمّا بوفارى فى رواية فلوبير الشهيرة . . وقد يكون هذا الآخر نموذجاً مثالياً بعيد المنال ، كما هى الحال فى (دون كيشوت) - وهنا تكون الرغبة خارجية - أو شخصية ، أقرب ما تكون إلى البطل كالعشيق فى (الزوج الأبدى) - وهنا تكون الرغبة داخلية . . ويتفاوت شكل الصراع وحدّته فى الرواية بتفاوت الطبيعة الخارجية أو الداخلية للرغبة .

وكلما تغير شكل الهوة بين البطل والآخر الذى يحتذيه ، تغيرت طبيعة البطل ونوعية العلاقة الثلاثية بين الإنسان والرغبة والآخر ، دون تغير جوهرها القائم على التفسخ والتحلل ، ودون أن يفقد الإنسان حقيقة الرغبة فى مواصلة السعى أو الإحساس بعدم تلاؤمه مع العالم . ومن هنا فإن الأشكال المختلفة لهذه الهوة تقابلها أنماط مختلفة للرواية ، توشك أن تتفق إلى حد كبير مع أقسام لوكاتش الثلاثة . ومع ذلك تظل الرواية عند جيرار هى الشكل الفنى لسعى الإنسان الخائب بحثاً عن قيم أصيلة ، وعن التسامى فى عالم يفتقر إلى الأصالة . وهى لذلك لا بد أن تكون - كما هى الحال عند لوكاتش - بيوجرافية وتاريخية .

وبذلك «تبدو الرواية فى الصورة التى قدمها بها لوكاتش وجيرار كأنها الجنس الأدبى الذى لا يمكن أن تقدم فيه القيم الأصيلة ، التى دائماً ما تكون هى الموضوع ، فى صورة شخصيات واعية أو وقائع صلبة . ذلك بأن هذه القيم توجد فقط فى صورة مفاهيم مجردة فى وعى الروائى ، حيث تأخذ طبيعة أخلاقية . غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها فى العمل الأدبى الذى لا بد أن تكون جزءاً من عناصره المتجانسة[١٩] . لأنها - بالقطع - لا تستطيع أن تكون جزءاً من عناصر العمل الأدبى المتجانسة . ومن هنا فإنها تتحول إلى خيوط غير مرئية فى شبكة أنساقه وأبنيته العميقة . «وعلى هذا تصبح مشكلة الرواية هى أن تجعل ما هو تجريدى وأخلاقى فى وعى الروائى العنصر الأساسى لعمل يمكن أن يوجد فيه الواقع فى شكل غياب غير حقيقى ، يكون معادلاً للحضور المتحلل أو المتهرىء[٢٠]» ؛ وتصبح مشكلة النقد هى استخلاص هذا العنصر الأساسى من تحت ركام صياغات هذا الحضور/ الغياب الذى يواجهنا على أنه رواية .

وإذا كان هذا العنصر الأساسى يعبر عن نفسه من خلال شبكة الأبنية والأنساق فلا بد أن تطرح العلاقة بين الرواية والواقع نفسها من خلال العلاقة بين الأنساق الروائية والأبنية العميقة فى الواقع . ويرى لوسيان جولدمان أن سيادة قيمة التبادل فى الاقتصاد الغربى وبداية التناقض بين القيمة التبادلية والقيمة الاستعمالية للأشياء هى التى خلقت أو كونت الهيكل البنائى الذى قامت عليه الرواية ، وأن تطور الأشكال الروائية وتعدد أنماطها يتوازى مع تطور صيغة القيمة التبادلية وتغيرها ، ومع تنوع تبدياتها المختلفة[٢١] . وعلى هذا فإن المشكلة الأولى التى على علم اجتماع الرواية أن يواجهها هى العلاقة بين شكل الرواية نفسه والبيئة الاجتماعية التى تصدر عنها ، خصوصاً إذا ما سلمنا مع جولدمان بأن الرواية تتويج على مستوى عال من التماسك والمشروعية للوعى الجمعى لجماعة معينة . وهذا الوعى الجمعى ليس واقعاً أوليا كما أنه ليس مستقلاً ، ولكنه يتبدى بصورة غير مباشرة عبر سلوك الأفراد الذين يسهمون فى حياة هذه الجماعة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . . الخ ، بصورة يصبح معها هذا الوعى الجمعى مرادفاً للأيديولوجية .

والعلاقة بين هذه الأيديولوجية الجمعية والشكل الروائى لا تكمن فى تشابه المحتوى بل فى تناظر الأبنية والأنساق المتماسكة فى كليهما . ويؤكد جولدمان أن هذا البناء العقلى الشائق والمفصل ، الذى يمكن أن يسمى «رؤية للعالم» ، لأنه ينطوى حقاً على ، «رؤية للعالم» ، لا يمكن أن يبدعه شخص واحد بل لا بد أن تخلقه جماعة . وكل ما يستطيعه الفرد - وهو فى هذه الحالة الروائى - هو أن يدفع هذا البناء العقلى إلى درجة عالية من التماسك ، تنقله إلى مستوى الإبداع الخيالى والمفاهيم الفكرية[٢٢] . وهنا يلتقى جولدمان مع ماشيرى فى نظريته الخاصة بالإنتاج الأدبى ، التى تناولناها من قبل .

* * *

والآن علينا أن ننتقل من عالم التجريدات النظرية إلى رواية محددة ، نبحث عن العلاقة بين بنائها الداخلى وما يمكن أن نسميه الوعى الجمعى أو رؤية العالم التى سادت فى المجتمع الذى صدرت عنه هذه الرواية ، وفى اللحظة التاريخية التى تناولتها . وقد اخترت رواية فتحى غانم (زينب والعرش) حتى أطبق من خلال تناولها النقدى بعض الأفكار والقضايا التى طرحها الجانب النظرى من هذه الدراسة ، لا لأنها واحدة من أفضل الروايات التى صدرت فى السبعينيات فحسب ، ولكن أيضاً لأنها تطمح إلى أن تقدم رؤية شاملة لعقد الستينيات الذى يتميز بالخصوبة والغرابة معاً ، ولأنها واحدة من الروايات التى لم تأخذ حظها من الدرس والمناقشة .

ومنذ الصفحات الأولى من الرواية تواجهنا (زينب والعرش) بهذا البيان المهم الذى يريد أن ينفى أى صلة بين شخصياتها وأحداثها وأى أشباه أو نظائر لها فى الواقع . وهى لا تكتفى بهذا التصدير الذى عادة ما ينساه القارىء بعد أن يبدأ قراءة الرواية ،

ولكنها تعمد إلى تكتيك بنائى يحاول أن يكسر أى إيهام بالواقع قد توحى به الرواية ، وأن ينبه القارىء باستمرار إلى أنه لا يزال يقرأ «رواية» ، بل يشركه فى بعض الأحيان ، أو على الأقل يوهمه بأنه يشركه ، فى توجيه مقدرات الشخصيات والأحداث ، ثم ما يلبث أن يستسلم معه للطريقة التى تفرض بها الشخصيات أو الوقائع نفسها ، وكأنه يريد قارئه أن يسلم بتلك الحتمية الفنية ، أو أن يعيها على الأقل . ولا يخلو فصل واحد من فصول هذه الرواية الضافية من واحدة من أدوات هذا الأسلوب الفنى الكثيرة ، التى تترواح بين مخاطبة القارىء مباشرة ونقد الكاتب لنفسه ، أو الحديث عن أدوات القص ، أو استباق الأحداث بصورة تمكننا من رؤ ية الحاضر على مرايا المستقبل ، أو انشطار الكاتب إلى شخصيتين ، إحداهما تروى والأخرى تلاحظ ما يفعله وتتسقط له الأخطاء . . الخ .

ومن البداية يجد القارىء/الناقد نفسه إزاء إغراءات التفسير السهل لهذه الخدعة على أنها جزء من الأسلوب التخييلى Fictive فى القص ، الذى نجده عند عدد من روائيى الإنجليزية الكبار ، مثل فيلدنج وديكنز وأنتونى ترولوب الذى كان مولعاً بمخاطبة القارىء فى رواياته بعبارة «ياقارئى العزيز» ، للبرهنة على أن القصة ليست واقعاً وإنما هى قصة ، وعلى الأخص لورانس ستيرن ، الذى أسس روايته الكبيرة الشهيرة (تريسترام شاندى) على هذا المنهج . وقد يذهب البعض إلى أبعد من ذلك ويزعمون أن التخيلية Fictionality ، ومحاولة البرهنة بتكنيك الرواية نفسه على استحالة كتابة رواية ، تعودان إلى سيرڤانتس والبدايات العظمى للرواية فى (دون كيشوت) . غير أن استعمال فتحى غانم لهذا الأسلوب البنائى ، أو لهذه الحيلة الروائية ، وثيق العلاقة بالقضايا التى تطرحها الرواية من جهة ، وبعقد الستينيات الذى تعيش فيه شخصياتها ، وتدور فيه أحداثها ، من جهة أخرى .

وإذا كانت التخيلية بهذا الأسلوب المعقد الذى قدمها به فتحى غانم تحاول أن تنفى تقليدية البناء الروائى ، وتوحى بأن الكاتب الفرد ليس له الدور المطلق فيه ، وتشير إلى تعقد الحقيقة وصعوبة معرفتها ، فإنها بذلك تكون أوفق الأساليب الفنية للتعامل مع عقد الستينيات المليء بالمتناقضات ، الذى اختلطت فيه الحقيقة بالإشاعة ، وتناقض فيه المعلن مع المضمر ، واستشرى فيه عصاب الخوف وفقدان الأمان ، وتعرض البناء الاجتماعى لتغييرات جذرية غير تقليدية ، وانقلب ميزان القيم ، وأصبح انفصام الشخصية فضيلة لا مرضا ، ومع ذلك كله أحس قطاع عريض من المصريين بالفخار لا نتمائهم إلى هذا البلد العظيم ، وامتلاء الجو بروح التفاؤ ل والكبرياء . ولحدة هذه التناقضات اختفى المنطق السببى السلس من ساحة التوقعات ، وأصبحت المفاجأة المحسوبة - التى لم تعد مفاجأة بالنسبة للكثيرين - هى البديل ، بصورة بدا فيها الواقع وكأنه محكوم بقواعد لعبة مكشوفة للبعض وخافية على الكثيرين . وهذه هى طبيعة لعبة التخيلية نفسها التى تستعملها الرواية أسلوباً بنائياً .

ولا تقف مسألة التناظر بين قواعد الشكل الروائى وقوانين الواقع المصرى فى الستينيات عند هذا الحد ، بل تجاوزه كثيراً . ذلك لأن الرواية ، وهى تبدأ بالضمير الأول - الجمع وليس المفرد - وتدخل القارىء فى عملية التأليف ، تقدم لنا مفتاحاً مهما للدخول به إلى الرواية . فنحن جميعاً - كما يوحى الضمير الأول الجمع - نشارك فى صنع هذا الواقع ؛ ونحن فى الوقت نفسه لا نشارك فى شىء على الإطلاق . والشخصيات تستمرىء الإحساس بأنها تفرض وجودها ورغباتها ومطامحها على الواقع وعلى الرواية معاً ، فى حين أنها فى الحقيقة محكومة بقوانين صارمة لا حرية لها فى الاختيار أو التحقق . فكل شىء محسوب سلفا ، ومسيطر عليه ، ويخضع لحتمية اجتماعية لا تفلت منها الشخصيات أو القارىء أو المؤلف نفسه . فكيف تحكم هذه الحتمية الشخصيات والبناء ؟ وكيف تؤثر على فاعلية العلاقات الداخلية فى الرواية ، التى تصنع أنساقها البنائية ؟ .

وإذا ما حاولنا أن نبدأ بالشخصيات فإننا سنجد أنها جميعاً واقعة فى أنشوطة ما يسميه جيرار بالكذب الرومانسى ، عاجزة عن الإفلات من شبكة الاحتذاء المحكمة ، تتصارع كلها فى بيت عنكبوت دقيق ، مصاغ من مجموعة من الرغبات الداخلية التى تختلط فيها الرغبة فى احتذاء الآخر بالتوق إلى تدميره ؛ «لأن الدافع إلى الشىء موضوع الرغبة هو فى نهاية الأمر دافع تجاه الآخر أو الوسيط . فى رغبة الوساطة الداخلية يكبح هذا الدافعَ الوسيطُ نفسه ؛ لأنه هو الآخر يتوق إلى هذا الشىء موضوع الرغبة ، وربما يحوزه[٢٣]» . ومن هنا لا تجد الشخصية الروائية أمامها من سبيل إلا الصراع مع هذا الآخر ، الوسيط ، المثل الأعلى ، من أجل تدميره . وهذا ما يفسر لنا إلى حد كبير لم نفشت فى معظم شخصيات الرواية الميول الانتحارية بدرجاتها المختلفة ، من عدم الرضى واحتقار الذات إلى الرغبة فى تدميرها ومحاولة إشباع هذه الرغبة بالانتحار معنوياً أو فعلياً . وهو ما يفسر لنا أيضاً سيطرة علاقات الجذب - التنافر ، الإقبال - الصد ، الحب - الكراهية بين معظم شخصيات الرواية . فليس فى هذه الرواية حب خالص ولا كراهية خالصة ؛ لأن كل علاقات الحب فيها درجة واضحة من المقت . وفى لحظة الافتتان بالآخر تتخلق أجنة النفور منه واضحة مرة ومبهمة فى معظم الأحيان . فالعواطف الواضحة لا تتكون إلا فى مناخ تشيع فيه درجة من الوضوح وقدر من الأصالة . والمناخ الذى تصوره الرواية ، والواقع الذى تتناوله ، يفتقران إلى الوضوح والأصالة معاً .

ومن هنا يعد غموض الانفعالات والأحاسيس وتناقضها فى الرواية ، وانشطار الشخصيات فيها كذلك ، من الوشائج التى تربط الرواية بالواقع الذى صدرت عنه ، والتى تعكس بعض أوجه التفاعل الجدلى بينهما .

وعلاوة على ذلك فإن هناك فى مستوى من مستويات التفسير وحده وربما واحدية عميقة بين معظم شخصيات الرواية ، برغم التباين الظاهر فى نزعاتها وطبائعها . فكل شخصيات الرواية

زائفة تفتقر إلى الأصالة ، وتنطوى على قدر كبير من خداع النفس والآخرين ، وينطبق عليها تعريف جيرار للكذب أو الزيف الرومانسى ؛ فكل شخصية تعتقد فى قرارة نفسها أنها أصيلة ، وهذه هى إحدى السمات الحقيقية للزيف الرومانسى ، الذى تعتقد فيه كل شخصية أنها تصدر فى أفعالها وتصرفاتها عن رغبات ومطامح أصيلة، وإن كانت لا تعدو أن تكون رهينة ، بصورة أو بأخرى ، لأنشوطة الاحتذاء الجهنمية .

وليس هذا فحسب ، بل هناك درجة كبيرة من التماثل الذى ينطوى بالطبع على قدر من الاختلاف بين معظم شخصيات الرواية . فعبد الهادى النجار هو المثيل الاجتماعى ، وإن كان فى نفس الوقت النقيض النفسى ، لكل من على همام وأحمد عبد السلام دياب ؛ وهو المثيل الاجتماعى والنفسى لكل من نور الدين بهنس ورمضان السبع وحسن زيدان ؛ وهو أيضاً النقيض الاجتماعى والنفسى لكل من يوسف منصور وصالح الأخرس ومدحت الأيوبى . ولا تخلو العلاقة بينه وبين نساء الرواية من نفس درجات التماثل والمفارقة ؛ فهناك قدر كبير من التماثل بينه وبين زينب الأيوبى ، برغم ما يبدو من تنافرهما الظاهر . وهو أيضاً المثيل الكامل لشخصيتين نسائيتين تبدوان متناقضتين تماماً ، هما خديجة السبع والهام كمال . فكيف يحقق هذا التماثل قدراً من الوحدة ومقداراً من التبسيط على مستوى خريطة العلاقات الإنسانية من جهة ، ورسم الشخصيات من جهة أخرى ؟ هذا ما سوف نحاول الإجابة عنه من خلال تعرف بعض شخصيات الرواية وخريطة العلاقات بينها .

عبد الهادى النجار - الذى يوشك أن يكون نموذجاً فريداً للبطل المضاد Antihero فى الأدب العربى - هو أهم الشخصيات التى تقدمها هذه الرواية ، بصورة تبدو معها معظم الشخصيات الأخرى ، بما فى ذلك الشخصيات النسائية ، كأنها مظاهر لجوانب مختلفة من شخصية عبد الهادى النجار ، أو أدوات فنية تنعكس على صفحتها بعض الملامح الظاهرية أو العميقة لشخصيته . لذلك فليس من قبيل المصادفة أن يفرض هذا «الشيطان» نفسه على الرواية منذ صفحاتها الأولى ، برغم أن الرواية شاءت أن يتضمن عنوانها اسم الشخصية النسائية الأولى (زينب) بعيداً عن مكان الصدارة ، فلا نسمع عنها حقيقة إلا بعد أكثر من مئة صفحة من الرواية ، وبعد أن نكون قد تعرفنا أصل عبد الهادى و«فصله» ، وصعوده الشاق إلى القمة ، وفلسفته وآراءه ، ورؤيته للعالم من حوله ، وإنجازه الرئيسى فى مؤسسة «العصر الجديد» الصحفية ، ومساعديه يوسف منصور وحسن زيدان ، اللذين يعكسان الجانبين المتناقضين فى شخصيته ، ورؤية عدوه الرئيسى (دياب) له ، وتقارير المخابرات عنه ، وأهم من ذلك كله تكوينه النفسى والفكرى والاجتماعى .

ومن البداية يضع الكاتب يدنا على مفتاح مهم : «إن عبد الهادى قد انفصل عن أهله وبيته ومدينته كما ينفصل الراهب الذى يعلن موته فى الحياة الدنيا . . . إن عبد الهادى يشعر بينه وبين نفسه بهذا الشعور ، ويرى فى عزلته عن ماضيه ، وفى إقباله على ما هو فيه ، نوعاً من الرهبنة أو الدروشة[٢٤]» . وهو مفتاح مهم ؛ **لأنه ينطوى على مبدأين أساسيين متناقضين : هما مبدأ** الاختيار الإرادى ؛ اختيار الانفصال عن واقعه القديم والانتماء إلى طبقة السادة الذى نعرف أن عبد الهادى قد قرره منذ زمن باكر فى حياته وهو لا يزال طالباً فى المدرسة الثانوية ، وعلى وجه التحديد منذ شهد أباه يهان ويلعب دور البهلوان فى سراى مكى باشا ؛ ومبدأ التسليم أو العبودية المطلقة لقواعد اللعبة ، والإذعان لمواضعات العالم الجديد الذى دخله ، فقد كف عبد الهادى عن اختيار مواقفه ، وسلم حريته كاملة لهذه الرغبة المسيطرة عليه منذ شهد أبهة النخبة التى انضم أبوه إليها تابعاً ، وأراد هو أن ينتمى إليها شريكاً وندا . ومنذ لحظة الدخول إلى عالم هذه الطبقة المتميزة وهو فاقد لنفسه وحريته وأصالته معاً . . لا يعيش المواقف وإنما يراقبها دائماً ، باحثاً فيها عن مادة تصلح لأن تروى فى مجلسه ، حتى تزوده بلحظة حياة . وهو إلى حد ما واع بأنه منذ اختار ماتت فى داخله أشياء وأشياء . ذلك «لأن المعنى المطلق للرغبة هو الموت ، ولكن الموت ليس هو المعنى النهائى للرواية[٢٥]» . فالرواية من حيث هى شكل فنى ومؤسسة اجتماعية معاً هى إحدى أدوات الإنسان لدرء الموت . ومن هنا فإن الكاتب يذكرنا مباشرة بعد هذا المفتاح بقصة الراهب الذى قاوم الشيطان فى الدير عشرين عاماً ، وما إن انتابته لحظة فرح بانتصاره حتى خسر بالغرور كل شىء . ويعلق عبد الهادى على هذه القصة التى يرويها له يوسف منصور بأنه لا انتصار هناك ولا هزيمة ؛ فدخول الدير فى حد ذاته ، والبقاء فيه ، **هو الهدف والغاية ، ولا معنى معهما لانتصار أو هزيمة** .

ولكن مأساة عبد الهادى تكمن فى أنه ما إن حدد اختياره وحقق رغبته فى الانتماء إلى عالم السادة ، ودفع الثمن الفادح لهذا الاختيار ، حتى بدأ هذا العالم يتهاوى ، وأخذ عالم جديد يحل مكانه ، سادته من الطبقة التى جاهد عبد الهادى طوال حياته حتى ينفصل عنها . فبدا كأنه كالراهب الذى رد فجأة إلى العالم الدنيوى ، لا لعيب فى ورعه وتنسكه ، ولا لنقص فى مناقبه ؛ فقد بلغ أعلى مراتب الكهانة والتنطس ، ولكن لحيلة شيطانية خارقة من حيل تبادل المراكز وتعاكس المواقع . فقد انقلب العالم فجأة بحدث لم يحسب له عبد الهادى أى حساب ، وعصفت الثورة بأعمدة عالمه القديم ، وكان من محاسن الصدف أن الضربة التى أطاحت بعالم السادة القدامى أبقت عليه بضع سنوات فى دائرة عالم السادة الجدد . وهو يحاول جاهداً أن ينتمى إلى عالم كشف له فى شخصية دياب عن عداوة واضحة ، أو بالأحرى عن أحد المظاهر الجديدة للوساطة الداخلية وقد فقد الوسيط فيها كل سحره وأبهته ، وإن حافظ على مكانته ونفوذه . ومن هنا فإن الآخر - الوسيط (دياب) لم يعد موضع احترام الذات الراغبة ، بل على العكس محط ازدرائها . ومن هنا تتشح الحياة بقدر كبير من المرارة ، ويمتزج التهالك عليها بالعزوف عنها ، بل القرف منها ، دون فقدان الرغبة فيها كلية .

وما يجعل الحياة أكثر مرارة وعبثية أن هذه الثورة الجديدة التى قلبت كل شىء ، جعلت من عبد الهادى - ذلك المتسلق

اللا أخلاقى الكبير - نموذجها الأثير وهى لا تدرى ، وفتحت الباب أمام الطبقة التى هرب منها عبد الهادى ليصعد إلى أعلى ، ليلحق عدد كبير من أبنائها به . وإذا بعبد الهادى الذى كان متفردا وحده فى عالم السادة القدامى ، يصبح هو الأنموذج ، يبقى وحده . وتسقط طبقة السادة القدامى من حوله . ويأتى السادة الجدد ، وكلهم من نوع عبد الهادى ، ليجهزوا بتعددهم وكثرتهم على تفرده وتميزه . وهكذا يجذبونه إلى أسفل دون أن يحطوا موقعه أو ينتقصوا من مكانته . وتجد الذات نفسها فجأة وقد تحولت إلى آخر ؛ إلى وسيط ، وفقدت رغبتها كل معنى ، وبدأ الصراع بينها وبين من لا يرقون إلى أن يكونوا أنداداً لها أو وسطاء تحتذيهم .

ها هو ذا عبد الهادى الذى لم يهدأ له بال منذ شهد مكى باشا سيدا للمجلس فى سراياه حتى أصبح هو كذلك سيد مجلس من نوع مختلف (كان مجلسه فى «العصر الجديد» الذى يتردد عليه «كل من له اسم أو نفوذ فى هذا البلد .. وكل من قد يكون له يوماً اسم أو نفوذ»)[26] ، والذى كان «يجد سعادة غامرة فى أن يجمع النكرات بالمشهورين فى مكان واحد . وكان يتسلى وهو يرى الباشا مالك العشرة آلاف فدان وقد تورط فى حديث مع شاب شيوعى وهو لا يعرف عنه هذه الحقيقة .. كان فرح ماكر ينتعش فى صدر عبد الهادى وهو يكتشف عجز الناس ، وجهلهم ، وأطماعهم ، وجشعهم الغبى . كانت حجرته مسرحاً للكشف عن عورات النفوس ،»[27] وكان هو المتفرج الأكبر فى هذا المسرح ، وهو مخرج كل فصوله . ولكن ها هو ذا عبد الهادى الذى تربع على هذا العرش ، والذى يرى يوسف أنه أقوى البشر وأكثرهم شجاعة وصراحة[28] يلخصه دياب - رمز سادة العصر الجديد - فى كلمات قليلة باترة «صحفى ، شرير ، خبيث ، ثعبان ؛ إنه عدو الثورة ... إنه أسفل مخلوق ظهر فى الوجود[29]» . فهل لمؤسس «العصر الجديد» حياة فى هذا العصر الجديد ؟ وهل يمكن أن تنطلى عليه خدعة الإبقاء عليه وهو يحس أنه يفقد مع كل يوم بعض ما حققه ؟ .

للاجابة عن هذين السؤالين نجد أنفسنا نقول نعم ثم لا .. نعم ستكون له حياة فى العصر الجديد - الجريدة والمرحلة معاً - ولكنها حياة مغايرة لتلك التى عاشها من قبل . ومن هنا تجىء هذه اللا التى توحى بأنه وقد فقد الحياة التى عاشها من قبل ، فقد فقد كل إمكانية للحياة فى العصر الجديد . ولذلك فإن الخدعة تنطلى عليه ، ولكنه لا يقع فى شراكها بالكامل . فها هو ذا يندفع إلى اكتشاف قواعد اللعبة الجديدة والسيطرة عليها ، ولكن بعد أن فقد قدراً من حماسته وكثيراً من تقديره للسادة الجدد . فهو يعرف أن «الثورة قلبت نظاماً ليحل محله نظام هو فى حقيقته لا نظام ، تختلط فيه القيم وتختلط الطبقات كما يختلط الحابل بالنابل . وهذا الاختلاط يناسبه تماماً ، ويتيح له فرصاً أكبر من غيره فى الحركة والتفوق والنفوذ . ولذلك فهو لا يريد القضاء على هذا النظام[30]» . ولكنه لا يعرف أن هذا الاختلاط الذى يتوهم أنه يناسبه تماماً لا يناسبه على الإطلاق ، وأن هذا اللا نظام قد تسرب إلى حياته وأفقدها اتساقها وتماسكها ، وأنه يدمر كل مواضعات العالمين الداخلى والخارجى ، اللذين بنى عليهما حياته . ولذلك كان من الطبيعى أن تتحول حياته - منذ أول مواجهة له مع النظام الجديد - إلى لحظة متصلة من القلق والشك وفقدان الأمان ، وانتظار الضربات التى قد تأتى من أكثر أعوانه قرباً منه وإخلاصاً له .

هنا تجىء أهمية علاقته بزينب من ناحية ، وبمساعديه يوسف منصور وحسن زيدان من ناحية أخرى ، فى الكشف عن هذا التحول الخطير فى حياة عبد الهادى . وليست مصادفة أن علاقته بزينب قد بدأت فى التخلق والتبلور موازية لمعركته مع دياب وفى تفاعل معها ، وأن علاقات التماثل والتضاد بينه وبين مساعديه أخذت تسفر عن نفسها أيضاً خلال معركته مع دياب حين لعبا فيها دوراً ملحوظاً . ومن البداية لا يخفى على أى قارىء للرواية هذا التفاعل بين شخصيات عبد الهادى ويوسف وحسن . فعبد الهادى هو الذى عينها فى الجريدة ، وهو الذى علمهما مهنة الصحافة ، وأعدهما ليكونا امتداداً لجانبين مختلفين ولكنهما متكاملان وغير متناقضين فى شخصيته . فهو بذلك الأب المهنى والروحى لهما . غير أن لكل منهما أباه الفعلى أو الروحى . وعلاقة يوسف بوالده توشك أن تكون فى جوهرها هى نفسها علاقة عبد الهادى بوالده ، وإن بدت كأنها المقلوب الكامل لها . وعلاقة حسن بأبيه الروحى ومثله الأعلى («على همام») تكرار للعلاقتين . وأهم من هذا كله فإن فى علاقتها بعبد الهادى أطيافاً من علاقة كل من الشخصيات الثلاثة بالأب ، وأمشاجاً من فكرة قتل الأب الفرويدية . والرواية مليئة بالمواقف والأحداث والتصريحات التى تؤكد هذا كله .

وفى علاقة عبد الهادى بهما شىء كثير من علاقة كرامازوف الأب بابنيه ، وخصوصا بالابن غير الشرعى . فهما على مستوى من المستويات ابنان غير شرعيين . ومن هنا فإنهما يطمحان إلى قتله ، كل بطريقته الخاصة . وهذا أوضح فى حالة حسن منه فى حالة يوسف الذى تنطوى علاقته بعبد الهادى على بعض تعقيدات علاقة إيفان بأبيه فى (الإخوة كرامازوف) لديستويفسكى . وهناك تصريحات مباشرة لحسن عن رغبته فى أن يحل مكان عبد الهادى وأن يصبح رئيساً للتحرير[31] ، وهى تتضافر مع تصريحات عبد الهادى الفاهمة لأطماع حسن ومطامحه منذ دخل الجريدة ساعيا بمقالات على همام ، لتؤكد لنا طبيعة هذه العلاقة . إن عبد الهادى يواجهه صراحة : «أنت تتمنى اليوم الذى تستطيع أن تقضى فيه على[32]» . ويقول له عندما يدافع حسن عنه بأنه ليس عجوزاً ، وأنه صورة مجسمة لدوريان جراى : «ولكنى عجوز ، وصورتى الحقيقية أخفيها فيكم أنتم . انظر إلى وجهك فى المرآه ياحسن ، ستجد الكهولة أكلت وجهك . أنت ما زلت فى الخامسة والثلاثين ولك وجه عجوز فى الستين[33]» .

إن عبد الهادى هنا لا يعترف بأن حسن زيدان هو احد مظاهر ذاته الممزقة فحسب ، ولكنه يريده أن يعرف أنه أكثر منه تفوقاً . وهذا ما يعرفه حسن حقا ، ويبلوره فى قوله لعبد الهادى «لوكنت تخفف من كراهيتك لى[34] !» وبرغم أن عبد الهادى يسارع

بالنفى فإنه كان حقا يكره «حسن» ولا يستطيع فى الوقت نفسه الاستغناء عنه . ومشكلة حسن مع عبد الهادى واحدة من المشكلات المزمنة فى عالم الرغبة المثلثة ، «عندما تعتقد الذات أن نموذجها يعتبر نفسه أسمى منها إلى حد أنه يرفض قبولها كأحد حوارييه . وهنا تحس الذات بالتمزق بين شعورين متعارضين تجاه مثلها الأعلى : الإذعان والتوقير البالغين من جهة ، والحقد الخبيث من جهة أخرى»[٣٥] .

ومع أن كلا من يوسف منصور وحسن زيدان يكن لعبد الهادى فى علاقته به هذا المزيج المتعارض من التوقير والمقت ، وأن علاقة كل منهما به ليست علاقة سهلة أو أحادية الاتجاه أو بسيطة ، فإنهما يوشكان معاً أن يكونا تجسيدا خارجياً لطرفى هذه العلاقة ذات الشقين المتعارضين ، حيث يمثل يوسف جانب الإذعان والتوقير إلى حد أننا نوشك فى بعض الأحيان أن نوقن بأنه يحبه حقا ويجله . وهناك فى الواقع أكثر من شخصية واحدة فى الرواية تعتقد أن يوسف مخلص لعبد الهادى ومحب له ، فى حين يمثل حسن جانب الحقد الخبيث الذى يتربص لعبد الهادى كلما سنحت الفرصة ، والذى يتجلى بوضوح فى عدد من أحداث الرواية ومواقفها . غير أن تجسيد كل منهما - على الصعيد الظاهرى أو الخارجى - لأحد جانبى هذه العلاقة ، لا يعنى بأى حال من الأحوال أنه لا ينطوى - داخلياً - فى نفس الوقت على الجانب الآخر ؛ ففى علاقة يوسف بعبد الهادى قدر ملموس من الحقد ومقدار أوضح من الترفع الخفى والرغبة فى التفوق عليه ، ليس فقط فى العمل ولكن أيضاً فى مجال المنافسة على قلب زينب والفوز باحترامها . وفى علاقة حسن بعبد الهادى الكثير من الإذعان والتوقير والإعجاب الذى ينطوى على اعتراف ذاتى بالضعة إزاء تفوق عبد الهادى وتمكنه . ولا ينعكس هذا فى العمل وحده ، ولكن فى علاقة كل منهما بزينب ، وفى طبيعة محاولتها للفوز بها .

وإذا كانت علاقة كل من يوسف وحسن بعبد الهادى تسفر عن جانب كبير منها عبر التفاعل معه فى العمل ، فإنها تسفر عن جانب حيوى آخر لا يقل عن الأول أهمية خلال تشابك مصائر الشخصيات الثلاث فى علاقتها بشخصية العنوان زينب . فإذا كان العمل هو المجال الذى يتحقق فيه الإنسان بوصفه منتجاً وصاحب دور اجتماعى ، فإن الحب هو المجال الذى يتحقق فيه بوصفه إنساناً ذكرا . ومن هنا فإن علاقة هذه الشخصيات الثلاث بزينب هى مجال تحققهم الإنسانى ، وساحة صراعهم بوصفهم ذكورا يتطلعون إلى الاستحواذ على أنثاهم المفضلة . وزينب هنا هى الأنثى بأداة التعريف المضخمة ؛ وهى أيضاً ليست امرأة واحدة بأى حال ؛ ممن الواضح أن تصور كل من الشخصيات الثلاث لزينب مختلف ومتناقض إلى حد كبير . بقدر المسافة بين طبيعة هذا التصور وزينب الحقيقية تتحدد العلاقة . . تتوثق كلما قلت المسافة ، وتضمحل كلما بعدت الشقة بين التصورين . ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نستكمل خريطة علاقات هذه الشخصيات الثلاث دون إدخال شخصية زينب بوصفها أحد العناصر الأساسية فى بلورة هذه الخريطة وتحديد أبعادها

ومن البداية سنلاحظ أن المؤلف يرسم شخصية زينب من خلال استعمال ما سماه باختين - وهو أحد كبار الشكليين الروس - بالقص متعدد الأصوات Polyphonic Narrative الذى لا تتشكل فيه ملامح الشخصية من خلال وجهة نظر واحدة أو ثابتة ، بل من خلال مزيج من الرؤى والتصورات والأصوات المتشابكة والمختلفة ، ومن خلال التخلى عن محدودية التسلسل السببى بوجهة نظره المفردة ، وتبنى منظور جمعى ، أو بالأحرى منظورات ومنطلقات متعددة Plurality Of Viewpoints أو Plural Positions فى الرؤية والتناول[٣٦] . فالرواية لا تقدم لنا صورة واحدة لزينب ، ولا تحاول حتى أن ترسم ملامح شخصيتها من خلال تصور الكاتب لها - والكاتب هنا شخصية من شخصيات الرواية ، وهو بالطبع غير المؤلف[٣٧] ، بل تقدم لنا مجموعة من الصور المختلفة والمتعارضة أحيانا لهذه الشخصية فى محاولة مقصودة للارتفاع بها إلى بعض الآفاق الرمزية .

وتسفر هذه المحاولة عن نفسها بوضوح من خلال دراسة لغة الرواية التى لا تنحو إلى رفع عالم المثقفين إلى آفاق شعرية أو رومانسية ، بل على العكس تحاول أن تنزع عنه الهالة الكاذبة المحيطة به ، وأن تنخفض به إلى مستوى الحياة اليومية وعالم الدسائس والأسافين والمؤامرات ، فى الوقت الذى تحاول فيه أن ترفع عالم زينب قسرا من مستوى الابتذال والدعارة المنحط إلى مستوى أعلى هو العادى المألوف ، وربما الأخلاقى المثالى أو الشعرى . وإذا كان وجود لغتين فى الرواية من شأنه أن يوطد الصلة بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، والذى تميز بدرجة كبيرة من الازدواج اللغوى والانفصام اللفظى ، فإنه - من ناحية أخرى - يشير إلى ازدواج القيم فى عالم الرواية . لكن تلك قضية أخرى كما يقولون . ولنعد الآن إلى صورة زينب .

نتعرف صورة زينب لأول مرة فى الرواية من خلال تقارير المخابرات عنها . ثم تستمر الرواية فى إكمال صورتها الأولى تلك . الصورة المباشرة السلبية لها ، التى ترد نتفها من خلال تقديم الرواية لشخصية عبد الهادى . . ففى القسم الأول من الرواية ، المكرس لتقديم شخصية عبد الهادى ، ترد نتف وأمشاج من شخصية زينب ، أو بالأحرى من صورتها الظاهرية التى تبدو لجواسيس المخابرات ذوى العيون الثاقبة الضحلة معا ، أو لمتصيدى المتع الرخيصة فى المواخير السرية كحسن زيدان ، أو من خلال شائعات علاقتها بلطفى مكى - ابن مكى باشا ، وزميل طفولة عبد الهادى وغريمه معا

ثم لا يلبث الكاتب فى محاولة لقلب ميزان الرؤية داخل الرواية أن يقسر التركيب الروائى على تغيير هذه الصورة . فهو لايكتفى بأن يوقف سرد الأحداث والوقائع التى أدخلنا فى شبكتها (والتى تدور حول الصراع فى «العصر الجديد» بين رجالات الماضى وأعمدته الراسخة ، ونجوم الحاضر الذين يقبضون على السلطة ولكنهم يفتقرون إلى الخبرة والمعرفة) على مدى مائة صفحة تقريبا ، بل يحاول أن يقدم لنا صورة جديدة لزينب ، معاكسة تماما لكل ما عرفناه عنها من خلال الأحداث

السابقة ، وكأنه يبدأ رواية جديده أخرى (رواية طبيعية تنهض على فكرة أهمية الوراثة والتنشئة والبيئة ، وتتخذ من الرواية التجريبية عند زولا إنجيلا لها ، دون أن تنسى بالطبع أهمية فرويد ، وبخاصة فى تفسير الأحلام أو دورها ودلالاتها) يعود فيها إلى قصة زينب من أولها ، ويوقف الرواية القديمة كلية على مدى مائة صفحة تقريبا ، حتى يستطيع أن يفعل ذلك . وهذا بالطبع من العيوب البنائية الخطيرة فى العمل ، وإن كان فى نفس الوقت وثيق العلاقة بطبيعة الواقع الإبيسودية ، التى أدت إلى التصدع العظيم فى عام ١٩٦٧ ، وبعمق الهوة بين الصورة العامة الخارجية المصاغة من الإشاعات وتقارير المخابرات والملاحظات العابرة الشغوفة بالتعميمات فى غياب المعلومات الكافية ، وبين الصورة الخاصة أو الحقيقية ، التى كانت من السمات الأساسية للحقبة التى تتناولها الرواية .

قلت إن الرواية تعود إلى قصة زينب من أولها ، حيث لا تعود فحسب إلى بداية وضع البذرة وتعهدها ونموها ، بل إلى ما قبل ذلك ، إلى بداية الزواج بين آخر سلالة الأيوبيين وتلك الفلاحة التى فاتها القطار وأدركها اليأس ، ذلك الزواج الذى بدا كأنه قدر اجتماعى من نوع غريب ؛ قدر مقلوب لا يركب فيه فلاح امرأة تركية حتى يتحرر من عبوديته للأتراك(٣٨) ، أو بالأحرى حتى يستمرىء وهم التحرر منها وهو أشد عبودية لها ، وإنما يركب فيه تركى أوشك قارب أسرته على الغرق فلاحة حتى يضاعف من عبوديتها ، وحتى ينقذ نفسه بها من الدمار . فزينب إذن ليست نتاج لقاح عادى ، ولكنها وليدة قدر اجتماعى على قدر عال من الكثافة والتعقيد . ولأنها نتاج لهذا القدر كانت أداة تحرر وفخ استعباد معا . وكان هذا بمثابة لعنة لازمتها منذ لحظة الميلاد ، واستمرت معها طوال الرواية .

لقد كانت (زينب) أداة حررت مدحت الأيوبى من الضياع الكامل ، وحافظت على سلالة الأيوبيين ووجاهتهم من الاندثار (لاحظ أنه يسميها فى شهادة الميلاد «زينب هانم») . وهى فى نفس الوقت السلسلة التى تربط هذا التركى المأفون بتلك الفلاحة الفظة القوية معا كخشونة الأرض وخصوبتها . وهى أداة حررت خديجة السبع من العنوسة والضياع فى بيت أخيها ، ومن عبودية الأيوبيين الذين دخلت بيتهم خادمة حتى لجواريهم (فالكاتب لا يفوته أن يقدم لنا مشهد هروعها إلى تقبيل يد جيلان الجارية عند دخولها بيت الأيوبى عروسا ولأول مرة) . ولكنها كانت فى الوقت نفسه أداة عبوديتها وعذابها ؛ فقد أخذت منها عقب الميلاد ، وعدت خادمة لها وليست أما . وقد ظلت هذه الطبيعة المعقدة لعلاقتها بابنتها ثاوية فى عمق تفاعلهما معا حتى النهاية . سنلاحظ فيها بعد أن هذا الجدل بين التحرر والاستعباد قد وسم حياة زينب وكل علاقاتها فيها بعد ؛ فهو يتمثل فى علاقاتها بعبد الهادى النجار وبيوسف منصور وبزوجها نور الدين بهنس ، وقبل هذا وبعده بذاتها التى تفكر كثيرا فى التحرر منها بتدميرها ، ولكنها تظل حتى النهاية أسيرة لها .

وهى أيضا قديسة ، ليس فقط لأن ميلادها تواقت مع مولد حفيدة الرسول السيدة زينب ، ومن هنا فهى سميتها ، ولا لأن ميلادها سبقته إرهاصات مماثلة لتلك التى تسبق ميلاد الأنبياء والقديسين ، فقد ماتت الجارية جيلان الشريرة قبل ميلادها بأيام «وجاءت الطفلة الملاك بعد أن طردت الشياطين»(٣٩) ، ولكن أيضا لأنها ألهت وعبدت منذ لحظة الميلاد فى محراب يختلط فيه الجمال الحسى بالبراءة وبالطبيعة(٤٠) ، ولأنها - ككل الأنبياء والقديسين - كانت نقطة القطيعة بين الماضى والحاضر ، وبداية عهد جديد ورؤى جديدة . «والآن جاء دور الطفلة التى لا تدرى شيئا مما كان ، ولا تدرى شيئا عما سوف يكون ، لتصبح أما لقبيلة جديدة وأسرة جديدة ، ولتبدأ الحياة بعيدا عن الماضى الذى انتهى ، والذى حكم عليه الزمن(٤١) . وبداية الأسرة الجديدة،والحياة الجديدة هذه هى صليب زينب الذى ظل يعذبها طوال الرواية ، والذى لم تتخل أبدا عن حمله . ويبلور أبوها - فى نوع من النبوءة الروائية الموحية - شعار قداستها ، الذى حكم تطور حياتها ورحلتها المضنية فى البحث عن رجل عندما يقول : «إن الأيوبيين لم يعرفوا إلا المجد أو الموت ، ولا شىء وسط عندهم . هكذا اجتاحت قبائلنا العالم ؛ الحياة الحقيقية أو الموت الحقيقى»(٤٢) .

وهى أيضا كالقديسين لأنها نشأت فى أرض لا تفهم لغتها ؛ فليست هناك لغة مشتركة بين مدحت الأيوبى وزوجته . ومنذ أن ولدت زينب أصبح فقدان هذه اللغة المشتركة أكثر وضوحا . ومدحت الأيوبى يعرب مرارا عن يأسه من أى حديث مع زوجته ، ويشيح دائما عنها ، ويتنبأ بأنها ستكون مصدر الضرر الذى سيلحق بزينب(٤٣) . وهو يعهد بابنته إلى صالح الأخرس لأنه لا يأتمن زوجته عليها . وقد كان فى نبوءته شىء من البصيرة ، كما ستبرهن أحداث الرواية فيها بعد ، وبخاصة حادث الختان وتأثيره المروع على حياة زينب(٤٤) . ويتأكد فقدان لغة التواصل بين الزوجين من تعرف صورة مدحت الوهمية ، التى خلقتها خديجة بعد موته ، والتى بدا معها أن مدحت الميت يقوم لخديجة بما عجز مدحت الحى عن الاضطلاع به . فها هى ذى الآن قد تحررت بالموت من ربقة الواقع ، وأخذت تخلق واقعا خاصا بها ، على مزاجها ؛ واقعا هى سيدته الأولى ولأول مرة ؛ إذ تهزم فيه البقية الباقية من الواقع القديم المتمثلة فى دودو هانم والدة مدحت فى كل موقف أو مواجهة ، ثم ما تلبث أن تنفرد به كلية بعد موتها كذلك . غير أنها لم تدر أنها وهى تهزم هذا الواقع القديم قد حطمت شيئا فى داخل زينب .

وهى قديسة بإقدامها المستمر على أعمال البطولة فى المدرسة ، التى كانت تؤديها فريضة لزعامتها للتلميذات بها ،«وتشعر معها أنها كالشهيدة التى تتحمل العذاب من أجلهن ، وتجارب الظلم والعنف لتمنحهن لحظات من الفرح والشعور بالجرأة»(٤٥) . وهى قديسة منذ أن هزمت الشيطان فى غرفة عم صالح الذى تبهظه سمادير الحمى ، ومنذ أن شجعته على أن يبحث عن عمل آخر يحقق فيه وبه نبوءة الملاك الذى يتوحد فى الرؤ يا مع زينب فى الواقع («أنت الملاك الذى رأيته فى المنام»)(٤٦) - بالخروج على طاعة خالها ، ويحقق فيه المثل الأعلى لما يجب أن تفعله هى («البحث عن الحياة فى مكان آخر»)(٤٧) ، والتخلص من هذا

العالم الكابوسى الذى تسيطر عليه خديجة السبع وأخوها الحاج رمضان .

لكن زينب قديسة من نوع عصرى ؛ تكونت فى هذا المناخ الملىء بالعناصر المتناقضة ، وتكونت معها فيه تلك الشهوة الأصيلة للتحدى ، التى تسفر عن نفسها بوضوح خارج حدود هذا العالم المكتوم الملىء بالأكدار ، فى المدرسة تارة ، وفى علاقتها بعم صالح الأخرس تارة أخرى،وتنفس عنه فى أحلام يقظتها التى ترى فيها نفسها مزيجاً من چان دارك-وهى قديسة من نوع آخر - ونعيمة عاكف التى شاهدتها تمثل دور امرأة متمردة . وترى زينب نفسها مزيجا من الشخصيتين ؛ ففيها قدر من المرح والاحتفاء بالحياة يمنعها من أن تكون چان دارك خالصة ، ويجعلها تعاف فكرة السير بإرادتها إلى المحرقة ، وفيها أيضا قدر من الجدية والإحساس بأنها صاحبة رسالة ما ، أو رؤية ما ، يدفعها إلى ألا تكون نعيمة عاكف خالصة ؛ ففى تمردها وانطلاقها قدر واضح من الجدية والاتزان .

ولكنها - وهذا سر مأساتها - متمردة لها نفسية المغتصبة المهيضة منذ لحظة الختان القسرى ، التى تركت فى نفسها أثرا لا يمحى ؛ فهى تعود إلى هذه الذكرى كلما أحست بالقهر الحقيقى . ويقارن الكاتب بين مشهد الختان ، ومشهد الاغتصاب فى ليلة الدخلة ، فى محاولة واضحة للربط بينهما ، بل يربط هذا الزواج البشع بالموت (موت دودو هانم) ، ويرجع كلا من الختان والزواج إلى أصل واحد هو أن خديجة وراء الجانب المهيض الشرير فى زينب ، وأن اعتماد زينب على مصدر لحمايتها خارج ذاتها هو سر فشلها . فها هو ذا عم صالح يخفق فى إنقاذها من هذا الزواج البشع كما فشلت الجدة الضعيفة فى إنقاذها من أيدى القابلة أم إسماعيل فى أثناء دموية الختان . إن مأساة زينب فى الموقفين نابعة من عجزها عن الرفض والتمرد الذى تراه فى أحلامها حلا وخلاصا ، والذى مارسته فى العالم النقى الوحيد الذى عاشت فيه بعيدا عن جو البيت الخانق وهوائه المسموم بالأرض والذكريات . . . إنها معذبة لأنها لم تحقق تمردها المبتغى ؛ «لم تعرف الثورة ؛ كانت خاضعة تماما لمشيئة الأم ، وتعلم أن عليها قبول هذه المشيئة حتى ولو كرهتها»(٤٨) .

وقد كان لابد أن تبدأ زينب ثورتها بعد هذا الزواج الغاشم ، وبعد تجربة باريس على الأخص ، حيث تكشف لها فيها أنها قادرة - لو أتيحت لها لحظة تحقق - على أن تفعل شيئا ما ، كما انكشف لها فى نفس الوقت الوجه الحقيقى البشع لنور الدين بهنس (زوجها) ؛ إذ عرفت بعد طرده من باريس وعودتها إلى القاهرة أنه استعملها هناك حتى يرفق به السفير - الرجل الذى تيمت به عن بعد وكتمت حبها الخائف له - عند كشفه لفضائحه وسرقاته . وقد بدأت ثورتها برفض نور الدين الذى أخذ يزداد حدة بعد موت طفلها الأول منه ، إذ عدته مسئولا عنه كلية ؛ فقد بخل باستدعاء طبيب له عندما مرض : «الكلب النتن البخيل ؛ لقد قتل ابنه بسبب خوفه من ضياع بضعة جنيهات يعطيها لطبيب ، ولكنهم لم يتهموه ، واتهموها هى»(٤٩) . وأدى هذا الوضع المقلوب إلى زيادة رفضها له ، فأبت أن تحمل منه مرة أخرى ، وأجهضت نفسها كيلا تنطوى أحشاؤ ها على بذرة منه ، وطلبت منه الطلاق أكثر من مرة ، فلما رفض خانته ، وازدادت احتقارا له ، لما عرفت أنه يعرف بخيانتها إياه ولا يزال يرفض أن يطلقها ، ولما عرفت أن أمها تقف فى صفه .

بعد هذه التجربة ، قررت زينب أن تأخذ أمر حياتها فى يدها ، وألا تعتمد بعد ذلك على أحد : «فقد انتهت تلك الأيام التى كانوا يدبرون فيها لحسابهم ؛ إنها اليوم هى التى تقوم بالتدبير لحسابها»(٥٠) . فماذا فعلت بحياتها ؟ وإلى أى الدروب قادتها محاولتها للتحدى والتمرد وتحقيق الذات المبددة الضائعة المضطربة ؟ وهل يسمح الواقع الخانق الذى تعيش فيه - ولو حتى لشخصية روائية - بأن يكون لها حرية أخذ مصيرها بيدها ؛ حرية الفعل والتحقق ؟!

قبل الإجابة عن أى من هذه الأسئلة لابد أن نتذكر أن زينب هى الشخصية النسائية الوحيدة فى عالم الرواية الرجالى ، كأن لم يكن لها بدائل ، وكأنها المرأة بأداة التعريف المفخمة ، التى تختصر كل النساء ، ويبدو مع وجودها وحضورها الطاغى أن بقية الشخصيات النسائية الأخرى باهتة ولا معنى لها . وأن نعرف أن سر قوتها ليس فقط فى بذاخة جمالها الأنثوى الآسر ، وإنما فى استجابتها لدوافعها وحدوسها ونزواتها ، أو ما تسميه «جنونها» ، أن «النزوة عندما تتملكها تفتح أمامها مسالك جديدة للتصرف وللحركة ، تندفع فيها لتنجو من هذا المأزق الذى تعيش فيه ، مأزق البيت ، ومأزق هذا الزوج وهذه الحياة التى فرضوها عليها»(٥١) .

لقد بدأت زينب تمردها بالبحث عن رجل تجد فيه الأب الذى حرمت منه منذ مولدها ، وصورة السفير المسيطر المتمكن الذى أسَرت حبها له فى داخلها ، والذى يعوضها عن الابن الذى فقدته ، والذى انتزعوه بالموت منها ، ثم اتهموها بقتله ، وتتخلص به أيضا من ذلك الوحش البغيض الذى ينقض عليها كل ليلة فى الفراش ليغتصبها بالحلال . وقذف بها هذا البحث إلى الطريق ، تستسلم لكل من يفتنه جمالها ، علها تجد لديه ما تبحث عنه . وأخذت تنتقل من عشيق إلى آخر ، وتدمن السهر والشراب حتى باتت تشعر بالإرهاق ؛ لأنها وقد رفضت الموت الذى يتمثل فى ارتباطها بزوجها نور الدين ، أدركت بحدسها قبل عقلها أنها تحث الخطى نحو موت جديد . وهى ترفض كل موت ؛ ولذلك فقد «رفضت دائما تهمة الضياع ؛ وهى لم تفهم أبدا أنها خاطئة ؛ إن هذه الكلمة لا تعرفها ، وهى لا تدرى شيئا عن الخطيئة»(٥٢) ؛ فكل ما يبدو للعين وكأنه خطاياها ليس إلا تعبيراً ساذجاً عن هذا الرفض ، ومحاولة مخلصة للبحث - كأحد الأيوبيين - عن الحياة الحقيقية . والبحث معاناة وتعب وإرهاق .

فزينب وقد رفضت من البداية الاستسلام للواقع والمعاناة السلبية ، وآثرت نشدان الحرية ، أخذت تعانى فى حياتها الجديدة معاناة إيجابية ، فى محاولتها تأسيس حقها فى هذه الحرية التى تنهض نهائيا على الضرورة . فرغبة زينب ليست موجهة لرجل

حقيقى ، ولكنها تبدو فى أحد مستويات المعنى وكأنها موجهة للرغبة الجسدية ذاتها ، أو للرجل المطلق ، كما أنها تنطوى على رفضها الإخلاص لهذا الحيوان الذى تزوجته . ولذلك فهى رغبة لا حب فيها ؛ رغبة لم تكتسب بعد أى وجه حقيقى . وهى تجاهر بهذه الرغبة أو بهذا التحلل من كل قيد يربطها بالزوج وبالتقاليد التى فرضته عليها ، وكأنها راية عصيانها التى ترفعها فى وجه العالم . وهى تعرف أن كل شركائها فى لحظات اللذة لا يسعون إلى أن يكونوا الرجل الذى تبحث عنه ، بل يجرون وراء هذا الجسد الباذخ الجمال : سلاحها وقيدها معا ؛ إذ يبدو أنها تريد أن تتحرر من هذا الجسد ولو بتدميره ، وأن تظل سجينة لما فيه من كمال مطلق فى الوقت نفسه .

الجنس إذن هو مهرب لهذه العاهرة الطاهرة التى تحمل فى داخلها مجدلية وبغيّاً فاضلة من تلك الحياة السخيفة المحبطة الحمقاء التى تعيشها . وهو كأى مهرب لا يشفى غليلها ، ولا يروى ظمأها الحقيقى للتحقق ، بل يعمق من إحساسها الدفين بمأساتها . وهو إحساس لا تستطيع أن تبلوره فى فكرة أو مفهوم ؛ إنه كإحساس إما بوفارى فى رواية فلوبير (مدام بوفارى) بأن مأساتها نابعة من عادية بل وضاعة الرجال المحيطين بها ؛ فلا أحد منهم بقادر على إشباعها الإشباع الكامل (العاطفى والعقلى والجسدى معا) ، ومع ذلك فليس أمامها إلا مواصلة البحث .

وفى دوامة هذا البحث يوقظها حدثان : أولهما تعرضها للخوف الذى أثاره فى نفسها تهديد حسن زيدان بقتلها بعد أن رفضته . وهو خوف قررت معه قطع علاقتها بإلهام كمال ، ومحاولة البحث عن حياة جديدة ؛ عن شىء نقى ومغاير لكل هذا . وثانيهما تلك الكلمة البلهاء التى ألقاها عليها أحد عشاقها فى سهرة صاخبة : «كل من هنا ضيع فى الأوهام عمره» - كليشيه من أغنية قديمة ، لكنه مس وتراً حساساً وعصباً عارياً فى نفس زينب فثارت .

فحياة زينب فى الواقع لعبة قاسية بين الوهم والحقيقة ؛ بين دور جان دارك الذى اشتهته ووقعت أسيرة لسحره ، وبين الواقع الذى وجدت نفسها فيه تلعب دور جان دارك مقلوباً ؛ أى دور العاهرة بدلاً من القديسة ؛ بين تمرد نعيمة عاكف الملىء بالمرح والبراءة والشقاوة وبين الواقع الذى تجد نفسها فيه محاطة دائما بالغباء والسماجة يلاحقانها حيثما ذهبت . ومن هنا فإنها تقرر فى هذه الليلة أن تصبح شيئا مغايرا ، وتصطدم رغبتها فى التغيير ببلادة الواقع وبلادة المخرج سليمان بكر فتسب الجميع ، لكنها ما تلبث أن تكشف أن بينهم عبد الهادى النجار الذى تحقق به تمرد عم صالح ، فتعتذر له ، لأنه مرتبط بصورة غامضة بعالم الحلم ؛ «فسفيرى ورجل أحلامى الذى أحببته يوما فى باريس كان معجبا به»(٥٣) . وتفكر فى أن تسعى إلى معرفته ؛ فقد تجد فيه الرجل الذى تبحث عنه ؛ «الرجل الحر الذى لا يخضع ولا يتذلل ولا يحتقر نفسه .. رجل له قيم لا تتحطم ، وأخلاق لا تنحرف ، وعواطف لا تضيع»(٥٤) .

منذ هذه اللحظة لابد أن ننظر إلى كل تصريح أو شهادة لها عن هذا الرجل،الذى تحلم به،من منظور رؤية زينب - الرواية لوسف منصور ، الذى سنعرف فيا بعد أنه هذا للرجل ، وألا ننسى فى الوقت نفسه أن يوسف منصور مقدم فى الرواية من منظور الكاتب ، ومنظور الشخصيات الأخرى ، بما فيها زينب ، بعد أن عرفته ، وأن صوره المختلفة هذه لا تتطابق وإنما تتكامل . المهم أن زينب «أدركت بغريزتها أنها تريد رجلا يقودها إلى بر الأمان والسعادة ؛ رجلا يساعدها على الاختيار الصحيح ؛ رجلا له حكمة وله وقار ، وليس معنى هذا أنها تبحث عن معلم أو تريد قديسا .. رجلا يهديها إلى نفسها ، ويساعدها على أن تعقد صلحا بينها وبين نفسها»(٥٥) . فإذا استطاع هذا الرجل أن يساعدها على كشف ذاتها والتصالح معها ، فإنه سيكون الرجل الذى «يصلح أن يكون أبا لابنها» . إنها تبحث عن هذا الرجل بغير هوادة أو تراخ . تبحث عنه بعينيها وبجسدها ؛ تبحث عنه بكل حياتها»(٥٦)

ويواجهها عبد الهادى من البداية بأنها لا تبحث عن رجل «أنت تبحثين عن نبى»(٥٧) . وكأنه أراد أن يقول لها إنه ليس الرجل الذى تبحث عنه ؛ فهو لم يسبر بعد أغوار نفسه ، ولم يحقق بعد هذا الصلح المنشود معها . غير أنه لا يستطيع فى الوقت نفسه الإفلات من هذا التحدى الذى أثار فيه نوعا من روح المغامرة ، تجلت فى طريقة لعبه فى نفس الليلة . وقد دفعته هذه الروح إلى مواجهتها فى زيارتها الثانية له بأسلوبه الذئبى فعجز ، ولكنها استطاعت أن تحتوى عجزه ، وأن تغمره بحب فاهم ، جعله يشعر بقوتها وبحاجته إليها معا . والغريب أنه فى هذا اليوم يربط بين اكتشافه لزينب ودخول يوسف عليه لأول مرة ، وبين تعليق عم صالح وهو يتفحص وجه يوسف بأنه يذكِّره بابنة له . هذا الربط بين الشخصيات الثلاث ، الذى يلوح له كأحد الكشوف أو كومض الوحى ، له دلالة مهمة فى مثلث العلاقة بين عبد الهادى وزينب ويوسف ، أو بالأحرى مربع العلاقة الذى يضم إلى جانب هذه الشخصيات الثلاث عم صالح بوصفه قوة فاعلة فى هذه العلاقة وإن لم يكن طرفا كاملا فيها . لكن قبل أن نبدأ فى متابعة هذا المثلث الذى سيعود بنا إلى مثلث يوسف - عبد الهادى - حسن ، لابد أن نشير أولا إلى أن عبد الهادى كان قد أخفق فى أن يصبح الرجل المثال الذى تنشده زينب ، منذ أن قررت إجهاض الجنين الذى وضع بذرته فى أحشائها ، وأعلنته فى غضب «أنا لست مقيدة بك» . (ص ٢٤٦) لكن علاقتها به استمرت تسحب أذيالها حتى تنتهى تدريجيا . وواصلت زينب بحثها ، واشتبك هذا البحث بصراع عبد الهادى للاحتفاظ بمكانه فى العصر الجديد ، وبمثلث العلاقات الداخلة فى هذا الصراع .

وقد تداخل مثلث يوسف - عبد الهادى - حسن مع مثلث عبد الهادى - زينب - يوسف منذ البداية ؛ فما إن أعلنها عبد الهادى برغبتها فى الاتصال به حتى تناقضت استجاباتها لهذا الموقف . فحسن يريدها لنفسه صراحة ، طالبا من عبد الهادى أن يحولها إليه ، وألا ينسى أن ينوشها قليلا ببعض كلماته

الجارحة . أما يوسف الذى يريدها هو الآخر فقد أعرب عن رغبته بشكل مغاير ؛ شكل الدهشة ؛ الصدمة من طريقة حديثها عنها . إذن فنحن بإزاء مظاهر ثلاثة لرغبة واحدة هى الحصول على زينب . وتختلف طبيعة المظاهر ودرجتها باختلاف الشخصيات الثلاث من المباشرة (حسن) إلى الحذر الشكى (عبد الهادى) إلى الدهشة الموشاة بالبراءة التى تنطوى فى عمق الأعماق منها على رغبة حقيقية دفينة (يوسف) . وهذه فى الواقع إشارة إلى أننا بإزاء ثلاثة أنماط من الشخصية الإنسانية التى تنطوى جميعا على جوهر واحد يقع فى إطار الرغبة المثلثة .

ومن هنا فإن مثلث علاقات هذه الشخصيات الثلاث له أهمية بالغة ، تتجاوز إطار عناصر التماثل أو التضاد بينها . فصراعها حول زينب هو أحد وجوه صراعها فى دهاليز «العصر الجديد» ، التى أخذت تزدحم بالمؤامرات منذ التأميم ، الذى تواقت مع تطور علاقة عبد الهادى بزينب وتدهورها . ففى سراديب المؤامرات نجد نفس الموقف المتدرج من المباشرة إلى الحذر الشكى إلى الدهشة الموشحة بالبراءة . فحسن شخص مباشر وأهوج وأحمق ؛ يندفع مع مثيله دياب الذى لا يخلو من حماقة . وعبد الهادى حذر متوجس ، يخفى مخالبه فى قفازات حريرية . ويوسف الداهش لا يلبث أن يتورط مع دياب الذى لا يخلو مثل من براءة وسذاجة وغفلة (فدياب مثيل النقيضين المتشابهين) دون أن يتلوث بهذا التورط الذى يضع فى يده - دون أن يدرى - سلاح القضاء على عبد الهادى فى ساحة زينب .

فإذا كان حسن يندفع بطريقة واضحة مكشوفة للقضاء على عبد الهادى فى ساحة «العصر الجديد» حتى يحل مكانه ؛ فإن يوسف يعمل بنفس الهمة وإن كان بأسلوب مغاير ، أو بالأحرى مناقض لأسلوب حسن للقضاء على عبد الهادى فى ساحة زينب ليأخذ مكانه لديها ، أو ليكون هو الرجل المثال الذى فشل عبد الهادى أن يكونه . ولا أريد أن أستطرد هنا لأعدد الإشارات التى وردت فى ثنايا العمل منذ البداية ، والتى ترشحه لأن يكون هذا النبى الذى يرفضه عبد الهادى : «لست نبيا ولست زعيما ، لقد كنت مجرد عذراء وأصبحت بمضى الوقت عانسا» (ص ٢٨٢) ولكن ما يهمنى هنا هو الإشارة إلى تماثل موقف يوسف من عبد الهادى ، مع موقف حسن منه ، وإن اختلف مجال صراعهما معه .

ويبدو أن المؤلف كان واعيا إلى حد ما بهذا التوازى بين الشخصيتين ، برغم تناقضهما الظاهر . ومن هنا فإنه يوقت لحظة تحررهما من الأب - عبد الهادى - فى يوم واحد وجلسة واحدة . كان ذلك بعد التأميم ، ووقوع أول مواجهة صريحة بين دياب وعبد الهادى ، الذى يأخذهما معه إلى منزله فهما سلاحاه ، فى الحرب ضد دياب ، ولكنه كان غافلا عن أنها فى نفس الوقت سلاحا دياب فى حربه التى أعلنها عليه . ويلاحظ عبد الهادى تحرر حسن منه ؛ إذ يعلن ليوسف بعد انصرافه : «لقد شعر فجأة أنه يتحرر من كل ارتباط يقيده بى ؛ إنه يتخلع عنى ، ويتمتع بمقدرته على أن يغضب ويثور ويحاسبنى على اتهامى له» . (ص ٢٧٧) ولكنه يغفل عن إدراك تحرر يوسف من قبضته وهو يعلن اكتشافه لوفاة إحساسه بأبيه : «إنى أشعر الآن بثقله فوق كتفى ؛ كيف لم أتنبه لذلك من قبل . إن هذه اللحظة مهمة فى حياتى ، ولابد أنى سأتغير بعدها .... سأتخلص من هذا الحمل» . (ص ٢٨٧) وينبهنا الكاتب عامدا إلى هذه الغفلة حينها يعقب مباشرة على حديث يوسف : «تجاهل عبد الهادى حديث يوسف عن أبيه ولم يفطن إلى خطورته» (ص ٢٨٧) . ثم ينبهنا مرة أخرى إلى تحرر حسن ويوسف معا من عبد الهادى وتخليهما كلية عنه فى الفصل الثانى مباشرة ، فى أثناء حوارهما الطويل عن مستقبل الجريدة ، وتخطيط دياب للإطاحة بعبد الهادى ، وعدم محاولة أى منهما التدخل للدفاع عنه ، وكأنه لا يثق فى أننا (القراء) قد تنبهنا بعد إلى تحررهما من قبضة عبد الهادى .

ثم يقدم لنا تعاقب الأحداث خير برهان على هذا التحرر ؛ إذ يقوم حسن بدور فعال فى التخطيط للإطاحة بعبد الهادى وترتيب البديل (همام) ، الذى سيجعله هو الرئيس الفعلى للتحرير . ويهاجم عبد الهادى أمام يوسف بالذات ، ويطلب منه أن يتخلى معه عنه ، حتى لا يجذبها معه إلى القاع وهو يغرق . وإذا كان حسن قد خطط مع دياب مشهد تمريغ عبد الهادى فى الوحل قبل الإجهاز عليه ، فقد وقف يوسف يرقب المشهد دهشا دون أن يبدى إشارة احتجاج واحدة على ما يدور أمامه .

وليست مصادفة أن نعرف تفاصيل علاقتها بزينب بعد هذا التحرر ؛ إذ يقص علينا حسن علاقته معها فى بيت الراقصة إلهام كمال ، فى حين تبدأ علاقتها بيوسف مباشرة بعد هذا التحرر ، أو بالأحرى ليلة التحرر ذاتها . فبدون هذا التحرر يظل يوسف مفتقرا إلى عنصر من عناصر الرجل المثال الذى تنشده زينب ؛ وبه تكتمل له معظم هذه العناصر . ولذلك ، فقبل أن تنتهى الليلة نجد زينب جالسة إلى جوار يوسف فى سيارته ، فى حين انتقل عبد الهادى بقدرة قادر إلى المقعد الخلفى .

ومنذ هذه اللحظة بدا أن يوسف هو المؤهل الوحيد بين كل مصارعى عبد الهادى للتغلب عليه ؛ فقد فشل حسن وجاء نادما راكعا يقبل يدى عبد الهادى ونعليه ويطلب صفحه ، كما ارتد تخطيط دياب إلى نحره فجاء ساعيا إلى بيت عبد الهادى يطلب غفرانه ويعلن ولاءه له . أما يوسف فهو الوحيد الذى لم يهزمه عبد الهادى . وليست مصادفة أن يهاجمه عبد الهادى بهذه الشراسة التى تبدو كأنها غريبة وغير مبررة : «أنت الوحيد الذى يتفرج علينا ؛ أنت وحدك تتسلى بنا» . ويواصل انفجاره ، ويطرده من بيته . وعندما يتدخل دياب لتهدئته يصر على أن يوسف «ليس صديقا لأحد .. إنه مخلوق بغيض .. إنه مخلوق لا تتصالح ولا تتفاهم معه»[٥٨] . وليست مصادفة أيضا أن يربط بين مواجهته ليوسف وفقدانه إياه وبين زينب فى هذه الجلسة نفسها وخوفه مما سيفعله معها . فمن يوسف منصور هذا ؟

قبل أن نعرف المزيد عن شخصية يوسف التى ستحتل المكان الرئيسى فى الرواية منذ هذه اللحظة ، علينا أن نتأمل دلاله مشهد انتصار عبد الهادى وكيف أنه ينطوى على كل طقوس

هزيمته . فهو يلخص ما دار فى ذلك اليوم العاصف بأنه انتصاره الكامل : «حسن زيدان قبل حذاءه ؛ ودياب جاءه معتذرا مستسلما يعرض عليه صداقته ، ويوسف منصور خرج من بيته مطرودا ، ولم تبق إلا هى وتكتمل انتصاراته ، ويصبح بحق سيد نفسه» . ويطلبها فتجىء ويدور بينهما حوار طويل عن علاقتها بحسن زيدان . وتحكى له أنه عرفها عند إلهام كمال وأراد افتراعها فرفضته ، وهددها بالقتل فتخلصت منه بأن شكته إلى عم صالح ، وأنها هربت من ذلك كله إليه . وخلال هذا الحوار الطويل تواجهه بحقيقة تصورها له : «أنت لم تفهمنى أبدا . أنت مثل الآخرين . . . أيقنت أنك لست الرجل الذى يحمينى ؛ لو كنت أعطيتنى شيئا ولو بسيطا مما أحصل عليه من عم صالح لتمسكت بك ، ولقلت لك إنى أريد أن أحيا معك ، كنت احتفظت بولدنا ، وكنت تركت نور الدين وفرضت عليه أن يطلقنى . ولكنى وأنا معك كنت ما زلت أفكر فى الانتحار ، وكنت مازلت أفكر فى أن أعود إلى إلهام . . . أنت لم تعطنى لحظة حب حقيقية» .

إنها لا تواجهه هنا – ومتى ؟، عشية انتصاره الكامل الذى أصبح به سيد الموقف بأكمله ، وعماد «العصر الجديد» الذى لا يمكن الاستغناء عنه أو تدبير بديل له – بأنه فشل فى أن يكون رجلها فحسب ، ولكنها تعقد مقارنة بينه وبين إلهام كمال ، وترجح كفة إلهام فى هذه المقارنة ، وترفض حتى أن تقارنه بعم صالح الأخرس ساعى مكتبه ، الذى تعامل معها فى نفس الموقف (مشكلتها مع حسن زيدان) بترفع وفهم وشهامة فشل عبد الهادى بكل ثقافته ونفوذه وحبه المدعى أن يرقى إلى أى منها . وتخرج من بيته وقد تيقنت أن صفحة عبد الهادى فى حياتها قد انطوت . ولذلك فإنها تحتمله قليلا ، موطنة النفس على التخلص منه كلية . وفى هذا نوع من حدس الرواية الكلى بأنهم سيحتملونه قليلا فى «العصر الجديد» ثم يتخلصون منه كلية بعد ذلك . فانتصاره المزعوم – إذن – الذى انخدع به حسن حتى امن بأن مثله الأعلى الوحيد ليس مزيجا من همام وعبد الهادى وإنما تقطيرا لعبد الهادى المسيطر الذى لا يقهر – ليس انتصارا كاملا ؛ إنه ينطوى على بذرة الهزيمة التى ما تلبث أن تسفر عن وجهها البشع كاملة بعد أيام قلائل .

وهزيمة عبد الهادى – على عكس انتصاراته ذات الطبيعة السلبية ، فهى انتصارات الإبقاء على الواقع ، ولا تنطوى على خلق واقع جديد – من النوع الإيجابى الذى يسفر عن نفسه فى وقائع وأحداث . تبدأ الهزيمة بقطع زينب علاقتها به – ولابد ألا ننسى هنا أن يوسف قد أشار عليها بالتخلص منه ، وأكد لها أنه رجل شرير لا مثيل له فى الشر (ص ٣٦٦) . ثم يكمل هو دون أن يدرى تفاصيلها بمؤامرته على يوسف ، بعد أن عرف أن زينب التى رفضته قد هربت معه (ص ٤٥٢) وبارتباكه إزاء يوسف وزينب معا بعد زواجها ودعوتها إياه فى منزلها (ص ٤٩٠) ثم أهم من ذلك كله بتقليده ليوسف واحتذاء خطاه ، والزواج من سعاد حرب . وهذا ما تكشفه زينب : «أتدرى لماذا تزوج . . لأنك تزوجتنى ، ولأنه يريد أن يقلدك» (ص ٤٩١) .

هنا يهبط المثال من فوق عرشه ويضع يوسف على هذا العرش ، متحولا إلى ذات ترى فى أحد صنائعها مثالا ؛ فما أفدح الهزيمة ! . وليس غريبا أنه يفقد الكثير بعد ذلك ، وأنه «منذ زواجه من سعاد حرب فقد الكثير من زهوه وحيويته ، وانقطعت صلته بيوسف ، فكأنه لا يعمل معه» (ص ٥١٧) ، وكأنه لابد من خلق مسافة بين المثال والذات الراغبة فى تقليده ، بعدما انعكست المواقع وظل تركيب الرغبة المثلثة كما هو . ثم تجىء النهاية التى يبرهن فيها انقلاب المواقع على انهيار عالم الرغبة المثلثة القديم ، عندما تبهظ كاهله الجلسات التى كانت علامة تحققه ؛ إذ «أصبحت جلساته التى تحفل بخليط متنافر من اليساريين والإقطاعيين جلسات مرهقة لا يتحملها ويخشاها» (ص ٥١٧) . ويجىء فصله من التنظيم الطليعى بمثابة طقوس الدفن النهائية لجسد كف عن الحياة منذ زمن قصير وقد أدرك أن «المعنى النهائى للرغبة هو الموت»(٥٩) .

إن خواء حياة عبد الهادى شبيه فى بعض ملامحه بجنون الأمير «ميشكين» فى رائعة ديستويفسكى (الأهبل) ، الناجم عن تجنبه أو نجاحه فى تجنب الصلب ، وفشله فى الوقت نفسه فى اجتراح أية معجزة . فكل إنجازات عبد الهادى تبدو فى جانب من جوانبها كأنها إنجازات بالنفى ؛ بتجنب السقوط . ومن هنا فقد وصلت به إلى طريق مسدود ، أصبحت معه الحياة نوعا من الثبات وليس الحركة ، أى نوعا من الموت . ومع هذا الموت أو به يختفى عبد الهادى تدريجيا من واجهة الأحداث بالرواية فى المائتى صفحة الأخيرة منها ، ويتحول إلى شخصية هامشية ، كما يتحول معه حسن زيدان ، الذى فشل فى أن يحل مكانه ، إلى شخصية ثانوية هو كذلك ، ولا يبقى فى مركز الأحداث سوى زينب ويوسف وقد امتزجت حياتهما وزواجهما بما دار فى مصر من أحداث جسام فى تلك الحقبة الحرجة من عقد الستينيات المضطرب الفوّار .

إذن فيوسف هو المنتصر الوحيد فى هذا الصراع ، لا لأنه استحوذ على قلب زينب وجسدها معا فحسب ، بل أيضا لأنه الوحيد الذى بقى قرب قمة التنظيم السرى حتى النهاية ، والذى حضر اجتماع التصفية الذى تم فيه فصل عبد الهادى من التنظيم . وأهم من ذلك كله أنه بقى فى واجهة الأحداث منذ بداية الرواية حتى آخرها . فاستمرارية حدث ما أو شخصية ما فى العمل القصصى لها دلالة أكبر من مجرد وجودها فى الواقع . فإذا كان الواقع الذى تتناوله الرواية يشير إلى وجود حسن وعبد الهادى ويوسف فيه ، فإن القص بتركيزه على يوسف يريد أن يمنحه أهمية ودلالة تفوق مجرد تجسيد وجود شخصية إنسانية/قصصية فى تفاعل مع غيرها من الشخصيات(٦٠) .

ولم تكتف الرواية بهذه الحيلة القصصية الدالة لتبلور لنا أهمية يوسف فى خريطة علاقاتها ، بل لجأت أيضا إلى حيلة أخرى هى تقديم يوسف أولا من خلال أكثر من منظور ، بأسلوب القص متعدد الأصوات ، ثم تقديمه بعد ذلك من خلال علاقته مع زينب وتطور هذه العلاقة بالشخصيتين معا . وتبدو أهمية هذا الجزء الطويل بالنسبة لتعرفنا هاتين الشخصيتين من أنه «من

الضرورى أن تنتمى وجهة النظر فى العمل متعدد الأصوات إلى الشخصيات التى تشارك فى الحدث المروى ؛ بمعنى أنه لا ينبغى أن يكون هناك موقف إيديولجى تجريدى خارج الشخصيات . . . إذ علينا أن ندرس وجهة النظر - على الصعيد الفكرى - كما تسفر عن نفسها عبر الطريقة التى تقيم بها الشخصيات العالم المحيط بها»(٦١) . فإذا كانت الرواية تكرس الثلث الأخير منها لشخصيتى يوسف وزينب فمعنى هذا أنها تريد أن يكون انطباعنا النهائى عن عالمها مصاغا من خلال رؤ ية هاتين الشخصيتين ووجهة نظرهما عن العالم من حولها .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الجزء الأخير يبدو أيضا كأنه فترة التئام الجراح والتحقق بالنسبة إليهما معا ؛ إذ تبدو فترة ضياع زينب وكأنها مظهر ضرورى كان عليها الاكتواء بعذابات طقوسه القاسية قبل بلوغ مرافىء الراحة . وتبدو كراسة أحلام زينب (وهى الجزء الوحيد فى الرواية ذو اللغة المتميزة ، ومن ثم الرؤ ية المتميزة) وكأنها بأحلامها السبعة عشر محاولة للتأكيد لمن فاته هذا المغزى . فالأحلام هى العالم اللاشعورى الذى تتعذب فيه زينب بكل ما يبدو أنها تستمتع به ؛ ففيها يتحول المرح والصخب والتلقائية والتحدى واللامبالاة وكل اللذاذات الحسية الصغيرة إلى هلع وخوف ومهاوى وشرفات بلا قيعان وبحور مغوية مخيفة ودم وقتل ، وغرف مغلقة تبهظ الأنفاس ، وسقوط دائم من حالق ، وتعلق فى الهواء بين السماء والأرض ، وظلام دامس سحيق . . أو باختصار الوجه الآخر من العملة .

إذن فزينب لم تنتقل من عالم الانفلات من القيود والبلهنية الكاملة إلى كن الزواج ، وإنما انتقلت من المطهر إلى الأعراف التى قد تقود إلى سعادتها معا ، أو إلى دمارهما معا . . . وليس غريبا أن يتواقت هذا الانتقال إلى حد ما مع صدمة التعرف الكبرى التى أتت بها كارثة ١٩٦٧ القومية ؛ لأن تعرف زينب حقيقة ما كانت تعيشه من خلال كراسة أحلامها المرعبة هو الوجه الآخر لهذا التعرف القومى الأليم حقيقة ما عاشته مصر قبل تلك النكبة القومية القاسية . وليس غريبا أيضا أن تؤ ثر عليها هذه النكبة القومية تأثيرا عضويا ، وأن تثير فيها اهتماما بالسياسة ورغبة فى المشاركة فيها ولو من خلال يوسف .

ويبدو يوسف كذلك كأنه يرى الأشياء من جديد ، بعد صدمة تعرفه ذاته من خلال مغامرته الخصبة مع زينب . وعلاقة يوسف بزينب - لأنها تنطوى فى بعد من أبعادها على علاقته بذاته وبالواقع من حوله - فيها دائما عنصر خارج حدود الفهم بالنسبة ليوسف ؛ فهو يفهم ما فيها من تحد ، وما فيها من خطر مثير للتوفز وللحياة ولليقظة ، ولكنه لا يفهم هذا البعد الذى يجعلها تبدو بالنسبة إليه حلما ، كقصة غير واقعية لا يعيشها وإنما يراقبها . فالرغبة المثلثة تقف دائما بين الذات والواقع . . إلى الحد الذى يحتاج فيه يوسف مرارا إلى أن يقنع نفسه بأن «زينب الأيوبى ليست شخصية فى رواية ، يقرؤ ها . إنها أم ولده ؛ زوجته وحبيبته ؛ وهى ليست ذكريات يستعيدها وكأنها مسرحية يشاهدها أكثر من مرة . ولابد أن تساعده زينب فلا تصر على أن تحول العلاقة بينهما إلى أسطورة» (ص ٥٠٤) . لكن زينب تصر على أن تبقى هذا العنصر الغامض فى علاقتهما ، بل تكرس هذا الجانب غير الواقعى فيها ؛ إذ تصف يوسف بأنه «طيب وملاك وأسطورة» (ص ٥٢١) ، بمعنى أنه فيه هذا العنصر غير الواقعى ، عنصر الملاك والأسطورة .

وحضور يوسف الذى هو نوع من الغياب طوال أحداث الرواية ، يؤكد كذلك هذا الجانب المهم فى شخصيته ، التى تذكرنا فى كثير من أبعادها بشخصية الأمير ميشكين ؛ فله مثله تلك السذاجة المستبصرة ، وهذا الحضور/الغياب ، وتلك القدرة الفائقة على غفران خطايا هؤلاء الذين يرفضون الغفران ، بل يعذبهم الغفران . إنه مسيح جاء إلى زمن لا إيمان فيه . . فى علاقته بزينب جزء من علاقة الأمير بناستازيا فيليبومنا ، أو المسيح بالمجدلية ؛ فهل كان الأحرى بها أن تهرب منه كما هربت ناستازيا من الأمير ليلة الزفاف ؟ وإذا كان فى علاقته بزينب جزء من علاقة المسيح بالمجدلية فإنه هذا الجزء الذى تتردد فيه القصة الإنجيلية معكوسة ، حيث يبدو المسيح عاجزا عن الغفران الكامل ، فى حين تعتلى المجدلية الصليب طائعة مختارة . وهو لا يعرف أن عاطفته نحوها جزء من صليبها ؛ ومن هنا فإنه يستمر فى صلبها . . وفى هذا الجدل بين الوعى والغياب وشيجة من وشائج جدل الرواية مع الواقع الذى صدرت عنه ، أو التى تحاول أن تخلق شكلا روائيا قادرا على اقتناص أدق خلجاته وملامحه .

وتقدم الرواية جدل الوعى/الغياب هذا من خلال إبرازها للتعارضات الثنائية بين الواعين سياسيا وغير العابئين بما يدور فى عالم السياسة ؛ بين الواعين اجتماعيا والبسطاء . فالثنائية هى المبدأ البنائى الذى تقوم عليه الرواية فى محاولتها لتجسيد ثنائية الواقع وانفصاميته . فهناك دائما على طرفى النقيض هذه الجماعات أو القيم أو الأفراد أو الأزمنة أو المواقع .

الليل	——	النهار
المثقفون	——	البسطاء
الرجال	——	النساء
الخوف	——	الشجاعة
النفاق	——	الصراحة
الجشع	——	الترفع
العفن	——	البراءة
المظهر	——	المخبر
الداخل	——	الخارج

وتنعكس هذه الثنائية كمبدأ بنائى ليس فقط على تلك الاستقطابات التى يسفر عنها تحليل أحداث الرواية على أى صعيد من هذه الأصعدة المطروحة ، ولكن أيضا من خلال الشكل الفنى ذاته ، ومن خلال الجدل بين الداخل والخارج ؛ بين رؤ ى الشخصيات بعضها البعض ورؤ اها لما يدور فى واقعها من أحداث ؛ بين رؤ ية الكاتب لهذا كله وهذا الخلط الرهيب بين الواقع والوهم وعلاقته باللانظام المسيطر على المؤسسة الاجتماعية فى عمومها ؛ بين الشخصية كمشارك فى الحدث والشخصية كمراقب للحدث والواقع على السواء .

ففى الرواية عملية تقويم دائما من جانب الشخصيات الأساسية بعضها لبعض ؛ عملية تشريح وتحليل وتعرف تمتزج فيها وجهات النظر وتتعارض ولكنها تتكامل أيضا فى بعض الأحيان فى كل عضوى متماسك . ومع ذلك فإن وجهة النظر السائدة فى الرواية هى وجهة النظر الواحدية كما ذكرت من قبل ، فى مجتمع بدأ يفقد الرؤية وينخرط فى قوالب جاهزة ، أو بالأحرى مجهزة له . هى وجهة نظر الكاتب/عبد الهادى/يوسف . وكل تقييم أو تحليل هو فى الواقع موقف إيديولوجى من الشخصية ومن المؤلف معا . وقد حاول المؤلف من خلال خلقه لشخصية الكاتب فى الرواية أن يحقق نوعا من إشراك القارىء فى صياغة وجهة النظر ، أو بالأحرى إيهامه بالاشتراك فيها ، وكأنه يحثه على تبنى وجهة نظره فيما يدور فى الرواية/الواقع من أحداث ووقائع . وذلك من خلال محاولة تحقيق نوع من الربط أو التماثل بين وجهتى نظر الكاتب والقارىء من خلال المراوحة بين استعمال ضمير المفرد والجمع ؛ بين الحديث نيابة عن المؤلف مرة والحديث نيابة عن القراء أخرى ؛ إذ يعد الكاتب نفسه أحيانا مجرد قارىء للرواية يعلق عليها كما نعلق نحن عليها ، وينتحل معنا الأعذار لكاتبها ، كما ينتحل بعض الحيل مثل إحراج القارىء أو السخرية منه ، حتى يبرر لنفسه ما يكتبه (راجع على سبيل المثال ص ٣٩٥ ، ٤٣٧) . وإذا وافقنا على أن الكاتب هو صاحب السلطة المطلقة على النص ، فإن علاقته بالقارىء خلال العمل وداخله - وأعنى هنا العلاقة المسجلة داخل الرواية من خلال حيلة إدخال الكاتب شخصه إلى عالمها - هى أحد وجوه علاقة السلطة فى الواقع بالشعب ، فى هذه المرحلة الحرجة التى تتناولها الرواية .

هـوامش

(١) Pierre Macherey, **A Theory Of Literary Production,** p. 6

(٢) المرجع السابق ص ٧.

(٣) Edward W. Said, "The Text, The World, The Critic" In **Textual Strategies: Prespectives In Post—Structuralist Criticism,** Edited by J. W. Harari, p. 169.

(٤) Pierre Macherey, **Op. Cit,** pp. 41—2.

(٥) Michel Foucault, "The Discourse On Language" In **Archeology Of Knowledge,** p. 216.

(٦) Damian Grant, **Realism,** p. 11.

(٧) Boris Eichenbaum: Literary Environment" In**Readings In Russian Formalism,** edited by L. Matejka And K. Pomorska, pp. 60—3.

(٨) Pierre Macherey, **Op. Cit,** p. 53.

(٩) Edward W. Said, **Op. Cit,**pp. 178—9.

(١٠) **Ibid,** p.77.

(١١) Ralf Fox, **The Novel And The People,** p. 19.

(١٢) راجع على سبيل المثال Ian Watt, **The Rise Of The Novel,** pp.7—61 And Bernard Bergonzi, **The Situation Of The Novel** pp. 15 — 66.

(١٣) Diana Laurenson And Alan Swingewood, **The Sociology of Literature,** p. 169.

(١٤) Alan Swingewood, **The Novel And Revolution,** p. 7.

(١٥) Michel Zeraffa, **Fictions: The Novel And Social Reality,** p. 11.

(١٦) Edward W. Said, **Op. Cit,** 143.

(١٧) Michel Zeraffa, **Op. Cit,** 73.

(١٨) لمزيد من التفاصيل راجع كتاب :

George Lukačs, **The Theory Of The Novel,** p.97 - 154.

وخاصة القسم الثانى .

(١٩) Lucien Goldmann, **Towards a Sociology of The Novel,**p.5.

(٢٠) المرجع السابق ص ٥

(٢١) المرجع السابق ص ١ - ١٧ و١٥٦ - ١٧١

(٢٢) المرجع السابق ص ٩ .

(٢٣) هذا المقتطف من كتاب رينية جيرار ، وقد اعتمدت على ترجمته الإنجليزية وهى بعنوان :

René Girard, Deceit, Desire and The Novel, Trans. Yuonne Freccero, p.10.

(٢٤) (زينب والعرش ، ص ٢٨)

(٢٥) رينيه جيرار ، المرجع السابق ، ص ٢٩

(٢٦) (زينب والعرش) ، ص ٦٣ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص٦٣،٦٤ .

(٢٨) راجع (زينب والعرش) ص٣٠ .

(٢٩) (زينب والعرش) ، ص ٧٧ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص٢٩٧ ، ٢٩٨ .

(٣١) راجع الرواية ص ٥٧ ، ٢٨٣ ، ٣٠٤ مثلاً .

(٣٢) زينب والعرش ص ٢٢٠ .

(٣٣) (٣٤) راجع (زينب والعرش) ص ٢١٩ .

(٣٥) راجع رينيه جيرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص١٠ .

(٣٦) لمزيد من التفاصيل راجع :
Boris Uspensky, A Poetics of Composition,: p. 56.

(٣٧) أى فتحى غانم الذى يقيم فى مدينة القاهرة ويعمل فى مؤسسة روزا اليوسف . . الخ

(٣٩) زينب والعرش ص١١١ .

(٤٠) راجع طقوس أبيها اليومية فى عبادتها ص١١٧ .

(٤١ -٤٤) زينب والعرش ص١١٨ ، ١١٩، ١٢٧ ، ١٤٣ على التوالى .

(٤٥) زينب والعرش ص ١٥٠ وراجع ايضاً لمزيد من التفاصيل عن هذا الموقف ص ١٤٩ .

(٤٦ -٥٠) زينب والعرش ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٣٩٨ ، ٣٥٠ ، ١٩٧ على التوالى .

(٥١) هناك جزء فى الرواية غير مرقم الصفحات ويقع بين ص ٣١١ ، ٣١٣ وهو مكون من خمسة فصول تبدأ بفصل «مفاجأة فى مكتب عبد الهادى» وتنتهى بفصل «بعد الانتصار» وسأشير لأى مقتطف منها بعلامة استفهام ؟ ولا أريد هنا أن استعمل هذه الحقيقة لاستنتاج مزيد من المعلومات الخارجية عن البناء .

(٥٢ -٥٨) (زينب والعرش) ص ٣٥٠ ، ١٩٩ ، ١١٥ ، ٣٥٠ ، ٣١٥ ، ١١٥ ، ؟ على التوالى .

(٥٩) راجع رينيه جيرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٢٩٠ .

(٦٠) راجع لمزيد من التفاصيل عن هذا الأسلوب فى تحليل البناء القصصى كتاب :
Gerard Genette, Narrative Discourse, الفصل الأول والثانى .

(٦١) راجع بوريس أوسبينسكى ، المرجع المشار إليه فى هامش (٣٦)، ص ١٠ .



المـؤرخ والـنـص والنـاقـد الأدبي*

آلـــن دوجـلاس

على امتداد عِقْد من الزمان ، ثمة اهتمام متزايد أخذ ينمو بين علميْ التاريخ والنقد الأدبي . وقد نشأت هذه الجاذبية من كلا الطرفين ، ودخلت في منافسة بين زوجين أكاديميَّيْن أكثر قِدماً ، هما التاريخ والعلوم الاجتماعية . وهذه العملية لها دلالتها لكلٍ من التاريخ والنقد الأدبي من حيث تطور فروعهما . بيد أن تقييم أهمية هذه العملية وما تبشر به من وعود ، يتطلب فحصا للقضايا التي يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية .

وقد جرى العرف على أن النقد الأدبي والتاريخ جاران أكاديميان ، ولكنها جيرةٌ تبعث على شيء من الريبة . ذلك أن النقاد المحدثين يعمدون إلى صياغة مفهومهم الفكري - بدرجة ملحوظة - رد فعل على منحى «تاريخي» (قنَّنه جوستاف لانسون) ؛ هذا المنحى الذي كثيرا ما يدفن النص وراء طبعته ، وتحت ركام من عرض زمني لكل ما أحاط بإنتاجه من ظروف . والحق أن هذه النزعة المدرسية الأدبية - كما توحي بذلك كلمة عرض زمني - ليست تاريخا ، ولكنها بالأحرى فرع قائم بذاته ، تمتزج فيه علوم اللغة (الفيلولوجيا) بعناصر مستقاه من الكلاسيكيات . كما أنها أيضا اللب المنهجي المركزي للاستشراق التقليدي . ومع أن النقاد قد أصابوا حظا كبيرا من النجاح في تحرير الأدب الأوربي الحديث من المفاهيم الضيقة التي اكتنفت هذه النزعة اللانسونية (نسبة إلى لانسون) ، فما برحت المعركة دائرة الرحى حول آداب الشرق الأوسط .

ونتيجة لهذا كله ، كان معظم النقاد يعاملون التاريخ - على أحسن الأحوال - بوصفه خادما للنقد الأدبي ، مفيدا بل ضروريا في بعض الأحيان ؛ شريطة ألا يتجاوز مكانه .

أما المؤرخون ، فكانوا أقل من ذلك إشفاقاً ؛ إذ نشأ معظمهم على النظر إلى الأدب (دون تمحيص) بوصفه مرآةً لعصره ، ومن ثمّ عاملوا الأدب بوصفه مصدرا جذابا ، وإن يكن غير مشروع . ولما كان الأدب «تخييلاً» ولم يكن «واقعاً» ، فقد استخدم بوصفه مَصْدَرا للأحكام المعروضة عرضا جذابا ، ولوصف الملابسات أو المواقف الذى اعترف بها المؤرخ فعلاً (ثم وصفها فيها بعد) بأنها قريبة الشبه بالحياة . وهكذا يمكن أن تُضرب الأمثلة الأدبية لإثبات ما تم إثباته فعلا . والمنهج الكامن وراء هذه التناولات يمكن أن ينحل في يسر إلى ضرب من «الإغارة» ، تتمخض عن عزل عنصر «مفيد» من النص ، دون مزيد من الجعجعة التحليلية[1] . ولقد تصرَّف المؤرخون المفكرون - بوجه عام - تصرفا أفضل ، ولكنهم كانوا يميلون إلى حصر أنفسهم داخل الأفكار الرئيسية التي قاموا بتطويرها في مؤلفاتهم الفكرية التي تتسم بمزيد من الوعي الذاتي ، أو في أعمالهم الفلسفية ، كما هو الحال في مؤلفات «ڤولتير» و«سارتر» أو في تشخيص حركات بأكملها ، كالرومانسية ، بمصطلحات عامة .

(*) يقوم الدكتور آلن دوجلاس بالتدريس في جامعة جنوب المسيسبي ، هاتسبرج ، المسيسبي بالولايات المتحدة الأمريكية .

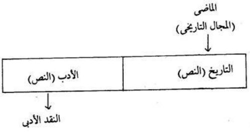
أما بالنسبة للنقد الأدبى ، فإن أتباع كليو (أى المؤرخين) كانوا ينظرون إليه فى أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة ، لا تعنيهم مناهجها أو نتائجها فى كثير أو قليل . ومن الواضح أن مثل هذه الآراء ترجع فى جزء منها إلى حصر الأكاديميين فى أقسام علمية ، وإلى ضيق الأفق المهْنى بوجه عام . ولكنها تعكس أيضا - شأنها فى ذلك شأن معظم التحيزات - شيئا من الحقيقة التى نتصورها تصورا مُعْتِماً : ألا وهى أن الأنشطة العقلية للمؤرخ وللناقد الأدبى متعارضة ، فى بعض الوجوه المهمة .

وقد تبدو هذه القضية - للوهلة الأولى - منطوية على شىء من المفارقة . ذلك أن كلا منها يُصَنَّف - على كل حال - فى البلاد الأنجلو- سكسونية بوصفهما عضويْن فى العلوم الإنسانية . وكان التاريخ يُعَدُّ فى الغرب ، حتى القرن الثامن عشر ، فرعا من فروع الأدب ؛ وينعكس هذا الأصل المشترك فى أن مصطلح التاريخ ، ومصطلح السرد القصصى ، إما أن يكونا شيئا واحدا ، أو شديدى الشبه فى كثير من اللغات الأوروبية(٢).

بيد أن هذا التشابه الاشتقاقى والتاريخى - كما سنرى فيما بعد - هو المسئول عن ذلك التعارض الذى أشرنا إليه آنفا . ومهما يكن من أمر ، فإن أوان تحديد مصطلحاتنا قد أزف . فنحن لا نعنى بالتاريخ الماضى ، أو الأحداث الماضية ، وإنما نعنى به فهم هذه الأحداث أو وصفها ، أو تقرير المؤرخ عنها . فإذا قيل إن رجال الدولة أو المحاربين «يصنعون التاريخ» ، فإن الحديث هنا يكون مجازيا . المؤرخون هم الذين يصنعون التاريخ(٣) . أما النقد الأدبى ، فمن الأفضل أن يوصف بدوره على أنه تحليل أدبى ، مادام لا يشمل توزيع الإطراء أو اللوم على الأعمال الأدبية ، وهذه عملية يُخْلط بينها أحيانا وبين النقد الأدبى بمعناه الصحيح .

وسوف تتضح فى سياق المناقشة التضمينات والمسوّغات التى تنطوى عليها هذه التعريفات ، ولكننا قد أصبحنا فعلا فى موضع نستطيع أن نرى منه ما يكمن وراء الخلط فى معانى اللفظين تاريخ / قصة history / story فى اللغة الإنجليزية (أو فى الكلمة الواحدة المشتركة histoire فى اللغة الفرنسية) .

النقد الأدبى يبدأ بالقصة ، أما التاريخ فينتهى بها . وفى التاريخ يتقدم التحليل على القصة ؛ أما فى النقد فإنه يتبعها . وهذا يعنى أن ما يكون بالنسبة للتاريخ نهايةً للنشاط ، يماثل ما يكون بالنسبة للنقد بداية العملية العقلية ، كما يمكن أن نرى ذلك من الرسم التوضيحى التالى :



وهكذا يكون عمل المؤرخ هو إبداع النص ، أو التنصيص (إن صح هذا التعبير) textification ، على حين أن عمل الناقد الأدبى هو تحليل النص detextification (أو تفكيكه) .

وبكلمة «نص» لا نعنى أى نطق لغوى (**قول** parole) مكتوب (سواء أصلا أو فيما بعد) . وهذا التعريف - المأخوذ أساسا من أفلاطون - هو تعريف «ريكير(٤)» Ricoeur . ومع أنه إشارة ملائمة لمعظم الأغراض ، فإنه لا يعبِّر عن جوهر الخاصية النَّصِّية textuality . وكما يوضح «ريكير» نفسه ، فإنه عندما يُكْتب **القول** parole ، فإنه يطرح جانبا سياقه الحوارى الأصلى ، الذى يحد أيضا - حين يقوم بتعريفه - من نطاق معانيه . فعندما يُكْتب النص فإنه يتخذ طابعا إسقاطيا projective ، مادام من الممكن أن يقرأه عدد غير محدود من القراء الممكنين ، فى عدد لا محدود من السياقات الممكنة(٥) . ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن هذه المسألة ليست نتيجة لأن النص قد كتِب ، وإنما لخاصية ثقافية كامنةٍ فيه . فالنص يَعْرض **قولا** هو موضوع لنموذج معين من الاستهلاك . وبقدر ما هو موقف أو مقصد ضمنى فهو أيضا مسألة شكل . كما أنه ليس فى حاجة إلى أن يُكْتب . فأحاديث الرسول - على سبيل المثال - هى نصوص صريحة ، وإن تكن قد قيلت شِفاها فى الأصل ، ثم انتقلت مشافهة ردحا من الزمن . والحديث الذى يُلْقى شفاها فى يومنا يعد نصا . لماذا ؟ بسبب نماذج الدلالة المتضمنة فيه . وحتى إذا كان الحديث قد نشأ فى موقف حوارى ، فإنه يتضمن إمكانات الدلالة التى تتجاوز ذلك الموقف . وليس من قبيل المصادفة أن النصوص المبكرة (مكتوبة أو شفاهية) كانت إلى حد ما نصوصاً مقدسة . ففى النص ترتبط مستويات المعنى المتعددة ارتباطا لا انفصام له : المعانى الحَرْفية (ذلك أن معظم الكلمات تتضمن معانى متعددة) للألفاظ نفسها ، ومعانيها فى سياقات الجُمل الحاملة للأفكار ، ودلالة الأفكار مُرَتَّبة فى أجزاء العمل المختلفة . . . الخ . وهذا التعريف المستمر المتبادل ، وهذا التوتر ، هما اللذان يؤلفان النص .

ولكن ، ألا يعمل المؤرخون على مادة مكتوبة ، على نصوص ؟ بلى وكلا . فقد جرت العادة على الاعتقاد فى التخصص المهنى أنه على حين يتناول مؤرخو عصور ما قبل التاريخ ورجال الآثار المواد المتبقية من الحضارة ، فإن المؤرخين يشتغلون بالوثائق المكتوبة . وهذا التمييز آخذ فى الانقراض ؛ ذلك لأن المؤرخين يوجهون الآن عناية أكبر إلى المواد المتبقية ، كما أن التاريخ الشفاهى يتوغل باقتحاماته داخل الحضارات المعاصرة والحضارات الأمية على السواء .

وأهم من ذلك أن المؤرخين نادرا ما يعاملون وثائقهم بوصفها نصوصا . وهذه هى الحال حتى عندما تكون الوثيقة موضوع البحث فى قالب الحكاية . فإذا حكم النقد التاريخى على سرد زمنى بسيط - على سبيل المثال - بأنه دقيق ، فإنه لا يعامل حينئذ بوصفه حكاية بل بوصفه مصدرا لمعطيات يمزجها المؤرخ أو يعيد مزجها بمعطيات أخرى فى سلسلة جديدة . وهذه الإعادة لمزج المعطيات فى سلسلة جديدة (أو السرد ، أو الوصف ، أو أى إطار

توضيحى آخر) هى التى تصنع التاريخ . والباحث الذى ظل مرتبطا بالشكل ، أو الذى قام بمجرد نسخ المعطيات فى عدد من المصادر ، مثل هذا الباحث يودع فى العالم السفلى للعرض الزمنى chronicling أو فى متحف العاديات . وينطبق هذا أكثر ما ينطبق على المؤرخين الذين يشتغلون بالمحفوظات archives . وهنا أيضا يكون فن المؤرخ هو أن يحكى قصة لم تكن الوثائق مخصصة لحكاياتها فى كثير من الأحيان . ويُفحص السياق الإجمالى للوثيقة التى تم استخلاص المعطيات منها عادة - هذا إذا فُحصت على الإطلاق - من حيث إنها تحدد صدق المعلومات أو كذبها . فهل من المستغرب بعد ذلك أن يعامل المؤرخون المواد الأدبية بهذه الطريقة نفسها ؟

ويخطىء «ريكير» عندما يرى أن الأحداث التى يقوم المؤرخ بتحليلها هى تلك التى يكون المجتمع أو الفترة موضوع البحث قد اختارتها وسجلتها بوصفها «تاريخية[٦]» . وقد يكون هذا الرأى صادقا - بالضرورة - مادامت بعض الأحداث المعينة الأخرى لم تُسجل ؛ ولكنه - عرضا - قد لا يكون إلا عاملا مُحدِّدا limiting factor . فهذا مارك بلوك - مثلا - يستخدم أغانى الحقول الفرنسية ، التى مازالت حية حتى الآن ، فى إعادة بناء كثير من التاريخ الاقتصادى للعصر الوسيط ، كما أن المؤرخين يعودون بانتظام إلى استخدام الوقائع التى وضعت للتيسير الإدارى ، أو التى وردت عفوا فى عملية لمحاولة تفسير شىء آخر[٧] .

وبالطبع ، فإن كلا من المؤرخ والناقد الأدبى يقوم بالتفسير ، ولكنهما يفعلان ذلك - أيضا - بطرق متعارضة . فمن المفترض فى كثير من الأحيان (بواسطة المؤرخين المبتدئين على سبيل المثال) أن المؤرخ يثبت أولا صحة الوقائع التاريخية التى يقف عليها ثم يحاول تفسيرها من بعد . بيد أن الوقائع التاريخية ليست شيئا نعثر عليه ، وإنما هى شىء نصنعه ؛ وصُنعها لا ينفصل عن تأويلها . فالحدث الماضى أو الوضع الماضى لا يصبح تاريخيا إلا بعد أن يقوم مؤرخ بعزله وتحديده ؛ وهذا العزل وهذا التحديد لا يتم إلا بعد أن يجعل الواقعة التاريخية الجديدة جزءا من عرض متسق ، يُقصد منه بدوره أن يمثل أو يفسِّر جانبا له دلالته فى التطور التاريخى . فإذا كان أحد رجال البلاط يستخدم منديلا فهذا أمر قد يدخل فى باب القصص على أحسن تقدير ، ولكنه يصبح أكثر دلالة عندما يُستخدم جزءاً من الشواهد على اتباع هذه العادة فى أوروبا . وتقديم هذه العادة قد يصبح بدوره واقعة تاريخية أكثر أهمية عندما يُنظر إليها بوصفها جزءا من اتجاه عام لسلوك يزداد تحضرا ، انحدر من المستويات العليا فى المجتمع إلى المستويات الدنيا ، بحيث ينشىء مجتمعا أكثر خضوعا لتنظيم ذاته[٨] .

والوقائع التاريخية وحدات من الفهم تُستخلص بجهد من الماضى ؛ ومن ثم فإن هذا الماضى لا يفعَل بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة ، بل بوصفه المجال التاريخى . ولما كان عدد هذه الوقائع لا متناهيا من حيث الإمكان ؛ ولما كان من الممكن أن تُجمع وتفَسَّر بعدد لامتناه من الطُرق ، فإن ما يفعله المؤرخ هو أن يبدع عددا من الوقائع فى أثناء ربطه هذه الوقائع بعضها إلى البعض الآخر فى عدد من العلاقات .

وهذا هو ما يفعله الروائى أيضا - كما لاحظ ذلك عدد من الباحثين - فيما عدا أن «وقائعه» و «علاقاته» ينبغى أن تتمشى مع مجموعة مختلفة من المعايير[٩] . وهكذا فإن ما يصنعه المؤرخ هو إبداع النص ؛ لا لأنه يكتب نتائجه فحسب أو لأنه يفعل ذلك فى تناسق قل أو كثر ، أو أنه يصوغه فى قالب قصصى ، وإنما يخلق المؤرخ شبكة من العلاقات بين عناصر متميزة من قبل ؛ وهذه الشبكة مشتركة مع جوهر السياق الذى يعرضها . وهذا هو ما يعنيه «إى . هـ . كار» E. H. Carr عندما يقول إن كل مؤرخ يجمع بين الكتابة والبحث فى آن واحد ، حتى لو كانت الكتابة فى رأسه فحسب[١٠] .

وعلى هذا النحو نجد أن النص بوصفه موضوعا للنقد الأدبى يقف - من عدة وجوه مهمة - فى مضاد المجال التاريخى . فإذا كان النص بالنسبة للناقد أمرا مبالغا فى تحديده ، فإن المجال التاريخى أمر يستهان بتحديده underdetermined . وحيث يضع المؤرخ شفرة ، أو يحوِّل الأشياء إلى شفرة ، يعمد الناقد إلى فك هذه الشفرة . (اعتاد المؤرخون - مثلما يفعل علماء الطبيعة - أن يفكوا الشفرة ، ولكن لم يحدث ذلك إلا عندما كان كل من التاريخ والطبيعة يُنْظر إليهما على أنهما تعبير عن القدرة الإلهية ، أى بوصفهما علامات يمكن قراءتها للكشف عن تدبير الله . وأى مؤرخ يتخذ اليوم هذا المنحى تُسْحب منه شهادته) .

وفى مقال لرولان بارت Roland Barthes عن بداية التحليل الأدبى تحت عنوان : «من أين نبدأ ؟» يشبِّه النص - على نحو ضمنى - بنسيج محكم النسج عندما يتساءل : «كيف يمكن للمرء أن يسحب الخيط الأول ؟» ذلك أن عملية النقد الأدبى تبدأ بنوع من نسل الخيوط . فالنص هنا - مختلفا فى ذلك عن المجال التاريخى - يكون قد نسج عناصره فعلا بعضها إلى البعض الآخر ، وعلى الناقد أن يميز بينها وأن يحدد علاقاتها . فإذا كان ناقدا مبدعا ، فإنه يفعل ذلك بطرق جديدة ، بيد أن نشاطه الأصلى ينبغى أن يكون تحليليا .

ويكاد المرء يسمع القارىء معترضا : إن نقاد الأدب أيضا يضمون تصوراتهم المنفصلة فى مجموعات كلية ، وهم أيضا يبدعون النصوص أثناء عملهم . هذا حق بكل تأكيد ؛ وعلى هذا النحو يتبنى النقاد معايير العرض التى يلتزم بها جميع الباحثين فى العلوم الإنسانية . غير أن هذه العملية تتصل اتصالا مختلفا بنشاط التحليل العقلى الأوّلى ؛ ذلك لأنها إبداع لنص ثان ، طفيلى على النص الأول . وفى استطاعة المرء أن يتصور نقدا أدبيا يضع كثيرا من التركيز على فك الشفرة الأصلى ، وعلى النشاط التحليلى ، بحيث لا يضع من التركيز على العملية الثانية ، أعنى على العملية التركيبية synthetic process ، بأكثر مما تسمح به احتياجات الاتصال . ومن اتجاهات النقد اللاحق على البنائية post— structuralist اتجاه ينزع إلى رفض النشاط التركيبى الذى يتلو التحليل . وفى بعض المؤلفات المتأخرة لكل من «رولان بارت» و «جاك ديريدا» Jacques Derrida ، تترك

التصورات المشتقة من دراسة النصوص الأدبية - تترك عمدا على هيئة شذرات ، وفى حالة غير متكاملة . والهدف من ذلك هو عرض ذلك النمط من النظام المتضمن فى النص الأدبى النموذجى ورفضه فى آن واحد(١٢) . وقد تكون النتائج نزعة مدرسية مفرطة الغرابة ، وربما أزعجت كثيرا من القراء . ولكنها ما برحت نماذج معترفاً بها فى النقد الأدبى . ولكن ، من العسير على المرء أن يتصور شيئا كهذا فى التاريخ . وليس من شك أن الباحثين يستطيعون ، بل لقد نشروا حقا قوائم من الوقائع ، ولكن ، ما من أحد يمكن أن يعدّ هذه تاريخا ، بل إنها لا تعد - فضلا عن هذا - إلا مجرد تخطيط إجمالى لتاريخ عندما يتم انتقاؤ ها على نحو تعمل فيه بوصفها سلسلة ذات دلالة حقا (مثل جدول الأسعار ، أو التواريخ الخاصة بمملكة ما) . وفى هذه الحالة بالطبع يكون التخطيط الإجمالى للنص حاضرا ، ولا يبقى إلا وضع التضمينات وراء الانتقاء ، وترتيب المجموعة فى كلمات .

وهذا الرأى الذى فصلناه عن النقد الأدبى يدين بالكثير لمدارس النقد الجديدة الأنجلو - أمريكية ، وإلى النزعة البنائية الفرنسية . وهذا الرأى لا يستبعد الأشكال الأخرى من البحث الأدبى ، وإنما يلفت الأنظار إلى بعض الجوانب التى تنطوى عليها تلك العمليات . خذ مثلا التاريخ الأدبى . هل يمكن أن يخضع هذا العلم لعملية تحليل نسيجه ، أو لضرب من التفكيك ؟ وهنا ينبغى أن يبدأ المرء بالتمييز بين المعنيين اللذين تدل عليهما هذه الكلمة . وأحدهما هو تاريخ العلاقات بين عمل أدبى وعمل آخر ، وأوجه التشابه والاختلاف بينها ، وتأثير أحدهما على الآخر . . الخ . أما المعنى الثانى فهو تاريخ كيفية كتابة هذا العمل الأدبى المعين . والمعنى الأول من هذين المعنيين هو وحده التاريخ الأدبى كما أوضح ذلك «تودوروف» Todorov ، أما المعنى الثانى فيطلق عليه اسم «سوسيولوجية الإنتاج الأدبى(١٣)» ، ولكنه يمكن أن يكون أيضا تاريخ الإنتاج الأدبى ؛ ومن حيث هو كذلك يمكن أن يكون فرعا من علم الاجتماع أو التاريخ ، ومن ثم يخضع لقواعد هذا العلم(١٤) .

والحق أن التاريخ الأدبى ما برح قائما على دراسة النص . فلكى نتحدث عن ظهور نمط معين من الأبطال فى تراث أدبى ، كان لابد للمرء من أن يعزل ويحدد بادىء الأمر ذلك البطل المعين فى النصوص المفردة ، وهذا أمر لا يتم على الوجه الصحيح إلا باللجوء إلى التحليل الأدبى . وهكذا ينبغى أن نمارس النشاط الزمنى المتعاقب diachronic على نتائج التحليلات المتزامنة synchronic . ويصدق هذا أيضا إذا كان الناقد يتحدث عن حركة أدبية ، أو نوع أدبى ، أو نسق من الأنواع . . الخ(١٥) . والبديل إما أن يكون محاولة حدسية للإحاطة بالعمل ككل وعلى الفور (وهو منهج لا يمكن التعويل عليه لمجرد أن عددا قليلا من الباحثين اللامعين من ذوى الاطلاع الواسع قد توصلوا عرضا إلى نتائج صحيحة بالسير على هذا النهج) ، أو الاستخلاص غير النقدى لعناصر أدبية من السياق . وكذلك لا يمكن أن يعد تفسير عمل ما فى سياقه التاريخى أو الاجتماعى استثناءً من هذا الحكم . فالأعمال الأدبية تعكس فى معظم الأحيان مجتمعها ، كما يمكن أن تعكس أيضا تقسيمه إلى طبقات اجتماعية ، ولكن من المحال منطقيا إرساء هذه الأفكار إذا لم يكن الجزء الأدبى من المعادلة مشتقاً من التحليل الأدبى . بل إن التحليل الأدبى - حتى بالنسبة للتفسير الماركسى - يعد خطوة وسيطة ضرورية . وما يقوله «ريكير» عن النزعة البنائية بأنها الخطوة التى تميز الاختلاف بين تفسير «ساذج» وتفسير «نقدى» للنص ، ينطبق حقا على أشكال التحليل الأدبى جميعا(١٦) .

ومن ثمّ فإن التاريخ الأدبى - كغيره من أشكال البحث الأدبى الأخرى - يدور حول النصوص . ومن حيث هو كذلك فإن إجراءاته تختلف عن إجراءات التاريخ التى تتناول الأحداث . ولكن ماذا لو كان للأحداث الشكل نفسه الذى تتخذه النصوص ؟ فى هذه الحالة يمكن أن تُعامل بالطريقة نفسها . هذا الموقف قام «ريكير» بتفصيله فى مناقشة تقول إن «الفعل الدال» meaningful action «يمكن عدّه نصا» ، وأن موضوع «العلوم الإنسانية . . . يكشف عن بعض السمات المكونة للنص بوصفه نصا(١٧)» . ويساعد فحص هذه المناقشة المهمة التى ساقها «ريكير» على توضيح موقفنا من هذه النقطة .

تنبع إحدى الصعوبات الأولية من أن «ريكير» ينحو فى هذه المناقشة إلى استخدام مصطلحىْ «العلوم الإنسانية» و«العلوم الاجتماعية» الواحد مكان الآخر . وفى اللغة الفرنسية يشير تعبير sciences humaines إلى مجموعة من العلوم الاجتماعية تضم ما يسمى فى اللغة الإنجليزية بالإنسانيات humanities . وفضلا عن ذلك ، يستخدم «ريكير» هذا التعبير أيضا ترجمة للمصطلح الألمانى Geisteswissenschaften (أو علوم الروح) الذى يشمل الإنسانيات بصورة مؤكدة ، على حين أن العلوم الاجتماعية بمفردها لا تشمل كل علم التاريخ كما ناقشناه فيما سبق . ومن الواضح أن بعض حجج «ريكير» تنطبق مباشرة على العلوم الاجتماعية ، على حين أن بعضها الآخر - كما سنرى فيما بعد - يبدو أنه موجه للتاريخ(١٨) ومن ثمَّ ، وللأغراض التى يرمى إليها هذا البحث ، سنقوم بتقييم حجة «ريكير» من حيث انطباقها على التاريخ وحده ، معترفين بأن هذا قد يقلل من ثرائها على نحو جائر - وذلك عندما نتجاهل انطباقها الممكن على العلوم الاجتماعية .

إن كثيرا من أبحاث «ريكير» فى علوم التفسير hermeneutics والعلوم الإنسانية يمكن أن تعد محاولة لإدخال جوانب أخرى من التجربة الإنسانية داخل إطار «دراسة النص» textuality ، ومن ثم فى علوم التفسير . فهو يصف النصوص - على سبيل المثال - بأنها تتسم بتلك «الابتعادية» distanciation التى هى «سمة أساسية للطابع التاريخى historicity الذى يميز التجربة الإنسانية ، وأعنى به أنها اتصال فى البعد ومن خلاله(١٩)» . ويترتب على هذا أن التجربة الإنسانية ليست قابلة لأن تُقرأ فحسب ، بل إن شكلها أيضا سابق على الوجود pre—exists مما يجعل اتصالها ممكنا . ويضع «ريكير» نظرية «أوستن» Austin و«سيرل» Searle عن «القول - الفعل» فى صورة عكسية بأن يحاول بيان أن مقولاتها الثلاث عن القول بوصفه

حدثا يمكن أن تنطبق على الأحداث الدالة لتؤلف حدثا - قولا event — speech . وهنا نرى مرة أخرى أن المناقشة قائمة على افتراض أن الأحداث تنطوى على معنى(٢٠) . وتضمينات حجة «ريكير» عن التاريخ تبدو صريحة فى الفقرات التالية :

«نحن نقول إن هذا الحدث أو ذاك قد ترك أثره على عصره(٢١)» .

«ألا نستطيع أن نقول إن التاريخ هو نفسه سجل للفعل الإنسانى ؟

التاريخ هو شبيه - الشىء quasi—thing الذى يترك عليه الفعل الإنسانى «أثرا» ، ويضع عليه علامته (أو خاتمه) . ومن ثم كانت إمكانية «المحفوظات» . وقبل وجود المحفوظات التى كتبها عمدا أصحاب المذكرات ، كانت هناك العملية المستمرة «لتسجيل» الفعل الإنسانى الذى هو التاريخ بوصفه مجموع «العلامات» marks ، . . . هذا التقنيم (أو الأقنمة) للتاريخ يمكن أن نرفضه بوصفه زيفا ، ولكن هذا الزيف قد تحصَّن جيدا داخل العملية التى يصير بها الفعل الإنسانى فعلا اجتماعيا عندما يكتب فى محفوظات التاريخ(٢٢) .

والواقع أن الأفعال الإنسانية تترك آثارا على الآخرين ، وعلى بيئتهم - غير أن هذا يصدق بحق على الأفعال الإنسانية جميعا ، بما فى ذلك كثير من الأفعال التى لم يهتم بها مؤرخ على الإطلاق . ولكن يبدو أن جوهر الحجة التى ساقها «ريكير» يكمن فى غموض مفاهيمه عن التسجيل recording و «الأثر» trace ، والمحفوظات archives . فإذا كانت عملية التسجيل تعنى الأفعال الدالة فى الكشف عن الأحداث ، فلا مناص عندئذ من أن نقبلها بوصفها عملية مثالية ، لا تحتاج إلى أن يعترف بها أو يقرأها أحد إلا بعد زمان طويل ، وأن موضعها من «السجل» سيكون عرضة لمناقشة الملاحظين من مختلف الأزمنة والآراء . وإذا أخذ السجل بالمعنى الثانى ، أعنى الأحداث ذات الأهمية الاجتماعية الكافية لكى تترك أثرا ماديا (وتكون عادة على هيئة وثيقة ، وإن لم تكن بالضرورة كذلك) يمكن أن يستخدمه المؤرخ - فهنا تظهر مجموعة أخرى من المشكلات . فالسجلات المادية للمجتمعات السابقة ، والمحفوظات (الرسمية وغير الرسمية ، والمكتوبة والشفاهية) لا تتألف بالضرورة من الأحداث ذات الدلالة التاريخية . وكثير من المواد قد جُمع للتيسير الإدارى أو لأغراض لا تمت بصلة إلى اهتمامات المؤرخين ، أو إلى أى حكم تاريخى له دلالة أو مغزى . ومن ناحية أخرى ، ثمة مناطق كثيرة يتمنى المؤرخون أن يحصلوا على معلومات عنها ، ولكنهم لا يفلحون ، وقد لا يفلحون أبدا . هناك منطق لبقاء المعلومات ، ولكن ليس هذا المنطق هو نفسه المنطق الذى تنقله هذه المعلومات . فعلى أى مستوى تظهر هذه الأحداث الدالة ؟ إنها تبدأ فى الظهور مع ما يسميهم «ريكير» «بأصحاب المذكرات» memoralists ؛ أى مع الكتاب الذين يسعون إلى اختيار ما هو دال وحفظه ، وإن لم يكن معيار الدلالة عندهم هو فى ذاته معيار مؤرخ اليوم . ولكن ليس من شك أن لدينا هنا بدايات النص ، وأننا نترك المجال التاريخى لمجال التاريخ . وهكذا ، فإن محاولة النظر إلى المجال التاريخى بوصفه مالكا لخصائص النص يؤدى بنا - بدلا من ذلك - إلى هذه النتيجة ، ألا وهى أن إبداع ماض له معنى هو عملية تنصيص textification ، سواء كان النصُ هو ما كتبه مؤرخ محترف أو نظرة مجتمع مقبولة بوجه عام إلى ماضيه . فليس الأمر إذن أن نرفض «تقنيم ريكير للتاريخ بوصفه مغالطة» ، ولكن لأنه يشوه إجراءات المؤرخين .

فإذا لم يكن المجال التاريخى متجانسا مع النص ، وكانت الإجراءات التى يستخدمها الناقد الأدبى والمؤرخ مختلفة اختلافا شديدا ، فليس معنى ذلك أن الخدمة الوحيدة التى يمكن أن يؤديها كل منهما للآخر هى التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة والمعادلة . ففى هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامل . والعلم المبدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز . فإذا رجعنا إلى الرسم التوضيحى ، كان من اليسير أن نرى أننا نستطيع بمزج المجموعتين أن نصل إلى التحليل الأدبى للنصوص التاريخية (أعنى النصوص التى يكتبها مؤرخون) ، ويكون ذلك فى مصطلحنا هو النقد الأدبى للتاريخ .

ويكون التحليل الأدبى لأنواع التاريخ علما من الدرجة الثانية (أعنى علما يتخذ موضوعه من نتائج علم آخر) ، ومن ثم يكون نوعا من «ما بعد التاريخ» meta—history . وبالطبع فإن هذه «الما بعد» فيما بعد التاريخ (مثل الما بعد فى «ما بعد النقد») يمكن أن تُفهم على أنحاء شتى : فيمكن أن تكون إجراءً يكرر نشاط العلم الأول على نفسه ، أى يكون تاريخا للتاريخ . وعلى سبيل المثال ، يقوم «باتريك هاتون» Patrick Hutton بفحص التاريخ فحصا تاريخيا عندما يذهب إلى أن اهتمام العقليات التاريخية بنموذج النزعة الاجتماعية المتزايدة والتحكم الذاتى فى الغرب الحديث - شاهد على أهمية هذه الضغوط على المجتمع المعاصر(٢٣) .

وهناك منهج ثان بَعْد - التاريخى meta—historical يمكن أن يقوم على التأكد من صحة النص validation ؛ أعنى فحص النصوص التاريخية لمعرفة مدى مطابقتها لمعايير التاريخ المنهجية . وهذه العملية توجد عادة فى المجلات الأكاديمية . وثمة تناول ثالث يمكن أن يكون محاولة مجرد وصف الكتابة التاريخية وتنظيمها فى مقولات . وتسمى هذه العملية عادة بالكتابة التاريخية históriography ، ولكنها ما إن تحاول الصعود إلى مستوى من التعقيد حتى تجد نفسها مرغمة على الاستعارة من أحد أنماط «ما بعد التاريخ» الأخرى . والدراسة الأخيرة للتاريخ ، التى تندرج تحت المرتبة الثانية ، هى إذن تطبيق - فرع آخر من العلم غير التاريخ على نصوص المؤرخ . وعلى هذا تكون الفلسفة التحليلية للتاريخ شيئاً ، والنقد الأدبى للتاريخ الذى أود تسميته التاريخ النقدى crita—history ، شيئاً آخر .

فإذا كان التاريخ - كما سبق أن قلنا - عملية تنصيص ، فإن النقد الأدبى له ينطوى آليا على تضمينات تجاوز أى علم

للنصوص . وبينا يمكن أن يكون التاريخ النقدى بعيدا عن مسائل صحة النصوص وتاريخ التاريخ ، فإن اهتمامه بعمليات إبداع التاريخ تُسند إليه - بوضوح - دورا يلعبه فى كل منها .

وظهور التاريخ النقدى على هذه الصورة المكتملة النضج يعد تطورا حديثا نسبيا . ويبدو أنه خرج مزدهرا فى وقت واحد من التاريخ والنقد الأدبى على السواء . أما فى أوساط المؤرخين ، فقد كان السبب الرئيسى هو الهجوم الذى شنه منتصف القرن العشرين على سيادة الأشكال الأدبية التاريخية التقليدية المرتبطة أصلا بمدرسة مؤرخى الحوليات[٢٤] ، وبحساسية المؤرخين اللاحقة بالنسبة لمسائل الشكل الأدبى وتضميناته التفسيرية . أما فى أوساط نقاد الأدب ، فيبدو أن هذا الاهتمام جزء من الإمبريالية العلمية التى دفعت النقاد إلى تدريب أبصارهم على مواد كانت تعد فيا سبق مواد غير أدبية ، من الكتب الهزلية والإعلانات ، إلى مجلدات الباحثين الحافلة بالحقائق[٢٥] . وأيا كانت الأسباب ، فإن هذه الأبوة المزدوجة تبشر بصحة طيبة للطفل .

وقد أشار واحد من رواد التاريخ النقدى هو «ديڤيد ليڤين David Levin» إلى نقطة قيمة هى أن النقد الأدبى الصحيح للتاريخ ينبغى ألا يقتصر اهتمامه على الأسلوب وحده ، أى على القضايا الأدبية التى توصف وصفا ضيق الأفق بأنها لا تاريخية أو خارج التاريخ . وقد أقام هذا الرأى على القواعد الخاصة بنوع التاريخ genre of history . فما دام التاريخ يقتضى نوعا معينا من الكتابة الصادقة ، فإن التاريخ الهزيل فى حججه وشواهده - وإن يكن مكتوبا بأسلوب جيد - ما برح تاريخا سيئا ، سواء من وجهة نظر الناقد الأدبى أو من وجهة نظر المؤرخ[٢٦] . غير أن هذه الحجة ، كما بيَّنتْ ذلك مناقشة ليڤين نفسها - يمكن أن تصل إلى أبعد من ذلك . فما دام النشاط التاريخى نشاطا يختص بإبداع النص ، فإن أية وسيلة أدبية ، سواء أكانت تركيب النص ككل من خلال الفقرات السردية والتحليلية والتلخيصية ، أم كانت اختيارات للصور والمصطلحات نفسها - هذه الوسيلة تشكل ، لا مجرد التأثير على التفسير التاريخى ، بل نسيج هذا التفسير التاريخى نفسه . ويعرف فلاسفة التاريخ جيدا أن الحكاية (أو السرد القصصى) شكل من أشكال التفسير[٢٧] - ولكننا نستطيع أن نضيف أيضا ، وكذلك سائر الأشكال الأخرى للكتابة التاريخية .

وهذه الصلة الحميمة بين التفسير القصصى والتاريخى هى الأساس لأهم المؤلفات وأشدها طموحا فى التاريخ النقدى ، وهو كتاب **«ما وراء التاريخ»** Metahistory ، تأليف هايدن وايت Hayden White ؛ وعنوانه الفرعى : **«الخيال التاريخى فى أوروبا القرن التاسع عشر»** . وكتاب «وايت» هذا يعمد إلى تطبيق مقولات نورثروب فراى Northrop Frye القصصية عن الملهاوى والمأساوى والرومانسى والهجائى أو التهكمى على مؤلفات هيجل وماركس ونيتشه ، وكذلك على مؤلفات ميشليه ورانكه وبوركهارت وتوكڤيل وكروتشه . ويصف «وايت» أشكال بناء «الحبكة» emplotment هذه بأنها حكايات خيالية لفظية verbal fictions ، ويجادل بأن شيئا منها لا يوجد فى الأحداث التاريخية نفسها ؛ وإنما تتكون عندما يطرحها المؤرخ فى قصة . غير أن **«ما وراء التاريخ»** يبسط تحليل نصوصه التاريخية ليشمل ما أسماه وايت أشكال الحجة (شكلية ، آلية ، عضوية ، سياقية contextualist) ، وأخيرا إلى الأشكال الأكثر ألفة للتضمين الأيديولوجى . ولعل أبعد التمييزات التى يستغلها المؤلف عن الإقناع هى تلك التى أسماها الأشكال المجازية tropological ، أى ميل المؤرخ إلى صياغة مادته فى أسلوب استعارى مجازى ، واللجوء إلى الكناية والتهكم[٢٨] .

ومن الجلى أن نجاح مشروع «وايت» يرتبط ارتباطا وثيقا بما تمتاز به مقولاته من تلاؤم . وفى إجابة مباشرة عن هذا السؤال برر «هايدن وايت» تلاؤم أنماط الحبكة بقوله مادامت هذه هى أنماط الحبكة المألوفة للقراء ، فما على المؤرخ إلا أن يتبناها إذا أراد أن يكون مفهوما . وهذا يفترض بالطبع أن توقعات القارىء من القصص التاريخية مماثلة لتوقعاته من القصص الخيالية[٢٩] .

ويتخذ «راينيتس» Reinitz سبيلا آخر بدراسته لأربعة من المؤرخين الأمريكيين المحترفين المعاصرين وتصنيفه لمؤلفاتهم وفقا لوجود ما أطلق عليه عبارة «التهكم النيبورى» niebuhrian irony أو غيابه . وقد كانت هذه العبارة مبدأ تنظيميا يقوم بالوظيفة التى قامت به اتجاهات «وايت» ، والذى يوحى بأن النتائج المترتبة على أفعال الناس ، كثيرا ما تكون شيئا آخر غير ما قصدوا إليه[٣٠] ، وليس منهج «راينيتس» جزئيا بدلا من أن يكون شاملا فحسب ، وإنما يبحث أيضا عن مقولات وضعت خصيصا من أجل النصوص التاريخية موضوع المناقشة ، بدلا من أن يحاول - كما فعل «هايدن وايت» - أن يضع تضمينات شاملة من التصنيفات المأخوذة من الأدب غير التاريخى . أما مسألة إلى أى مدى تتماثل الأبنية الأدبية الأساسية للكتابة التاريخية مع أبنية الأشكال الأدبية الأخرى (أو إلى أى مدى هى مستمدة منها) - فمن الواضح أن هذه المسألة ستظل مسألة مهمة .

ومهما يكن الاستقلال الذاتى الممكن الذى تتمتع به الأبنية التاريخية - النصية فى الغرب ، فإنه لاجدال فى أن الكتابة التاريخية فى الثقافات غير الغربية قد اتخذ التعبير عنها فى أحايين كثيرة أشكالا مختلفة تماما . وهذه الاختلافات أدَّت فى بعض الأحيان إلى إساءة فهم استراتيجياتها النصِّية . ومن ثم ، يمكن أن تكون أنفع الخدمات التى يسديها التاريخ النقدى هى تفسير المذاهب التاريخية المختفية تحت الأشكال الأدبية غير المألوفة . وقد تم هذا بالنسبة لاثنين من المؤرخين المسلمين : البيهقى الفارسى على يد «ماريلين ولدمان» Marilyn Waldman ، والمملوك الصفدى بواسطة فدوى مالطى دوجلاس[٣١] .

غير أن التاريخ النقدى يعد بالكثير للمؤرخين جميعا . ومن الممكن أن نتساءل - كما اقترح «هايدن وايت» - إلى أى مدى سيعمل على تيسير مشقة كتابة الرسائل الجامعية[٣٢] ، ولكن من المؤكد أنه سيجعل المؤرخين أكثر وعيا بالدلالة التفسيرية لاستراتيجياتهم الأدبية ، كما يمكن أن يؤدى إلى إدراك أن القضايا الأدبية - فى نهاية التحليل - ماهى إلا قضايا تاريخية أيضا .

ولم يكن نقد النصوص التاريخية هو المنطقة الوحيدة التى اقتحم فيها النقد الأدبى مجال التاريخ ؛ فالاتجاه الإمبريالى للنقد الأدبى - الذى ذكرناه آنفا - قد أغرى النقاد بتحليل المجتمع . وطبق استخدام الأساليب الفنية فى النقد الأدبى على موضوع ما ، يقتضى أن يمتلك - على الأقل لأغراض التحليل الخاصة بالبحث - بعض خصائص النص . ويتألف جراب الحيل المنهجية للنقد الأدبى من مجموعه من الأساليب الفنية التى أثبتت فائدتها فى تناول النصوص . ولكن إذا كان المجال التاريخى يفتقر إلى شكل النص - كما ناقشنا هذا الموضوع فى اتساق من قبل - فإن ما يفعله الناقد الأدبى عندئذ هو أنه يتصدى للمجال التاريخى ، أو - إن شئنا الدقة - لجزء من المجال التاريخى ، **وكأنه نص** . والاختلاف الرئيسى بين هذه العملية والنقد الأدبى التقليدى هو أن مناهج البحث فى النقد التقليدى ظلت طيلة أعوام متعاقبة ، مصوغة على نموذج النص ؛ كانت قد تلقت بصمة النص ، على حين أنه فى التحليل الأدبى للمجال التاريخى ، تكون عناصر هذا المجال هى التى تصاغ - بدورها - وفقا للنموذج ، وهى تتلقى بصمة مناهج البحث الأدبى .

وعلى هذا ، فإن التحليل الأدبى للمجال التاريخى ، ما هو إلا وسيلة لتفسير هذا المجال ؛ ولابد من الحكم على أخطاره المحتملة ، أو استخداماته فى حدود التضمينات الخاصة بمثل هذه المعاملة . ومما يتفق مع العقل مثلا أنه كلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخى أقرب فى طبيعته إلى أن يكون نصا ، كان تحليل النقد الأدبى له أكثر فائدة .

وفضلا عن ذلك فإن منهجيات البحث الأدبى النقدى تتباين من حيث قابليتها الممكنة للتطبيق على المواد غير النصية — non textual materials . وهنا تكون مجموعة الأساليب الفنية (التقنيات) والافتراضات التى تندرج تحت اسم «البنائية» ذات ميزة واضحة . ذلك أن البنائية - وبخاصة فرعها المتعلق بالعلامات semiotics - تنحو إلى معاملة النصوص نفسها بوصفها أنواعا فى جنس أكبر من الرسائل messages ؛ أعنى أنها تعكس أنساقا تقوم على قواعد للاتصال أو للتعبير الحضارى . ومن ثم ، فإن تطبيق مثل هذه الأساليب الفنية على أنواع معينة من الظواهر الاجتماعية غير النصيَّة ، يضع عددا قليلا من المشكلات المتعلقة بمناهج البحث . والنموذج المتميز فى هذا المجال هو تحليل «رولان بارت» للموضة fashion بوصفها نسقا من العلامات[٣٣] ؛ وهذا المنهج يمكن أن يُطَبَّق بسهولة على مجموعة متنوعة من الظواهر الاجتماعية . وهناك تفرقة مهمة وضعها «جريماس» Greimas ، هى أن مثل هذه الأنساق - على خلاف النصوص الحقيقية - لا تتألف من حديث يتكون هو نفسه من وحدات لها فى ذاتها معان واضحة (كالكلمات مثلا) من شأنها أن تنشىء الاتصال ، ومن ثم فإن دلالتها (أو أهم دلالالتها) تعمل على مستوى النَّسق ككل[٣٤] .

ولما كان نقاد الأدب قد عنوا منذ أمد طويل بأنساق المضمون عندما تظهر فى نصوص ، فلا غرابة إذن فى تطبيق النقد على المذاهب الأيديولوجية ، ولا سيما أن هذه المذاهب تظهر فى نصوص . وقد أقيم جسرٌ فى هذا الاتجاه فعلا ، أقامه النقاد الذين يتصدون لتحليل نصوص الاتصال الجماهيرى المتعلقة بالتضمينات الأيديولوجية[٣٥] . فليس من شك أن حركات الجماهير السياسية الحديثة تمزج الأيديولوجيات بتطويع وسائل الاتصال الجماهيرية ، وفى حالة كثير من الحركات المتطرفة ، بالطقوس السياسية التى تبدأ من المهرجانات والاستعراضات ، وتنتهى برحلات الحجيج[٣٦] . ومن ثم ، فإنه بالنسبة للأحزاب الفاشية كانت المناهج التى تستوعب الأنشطة التعبوية (بما فى ذلك الدعاية بكل أشكالها) فى أنساق شبيهة بالنصوص - واعدة بالكثير . وثمة تمرين طموح من هذا النوع ، قام بتنفيذه «جان - بيير فاى» Jean— Pierre Faye فى كتابه العملاق «اللغات الشمولية» الذى كرسه لدراسة النازية . والواقع أن «ج -فاى» يحيل جانبين مختلفين من جوانب المجال التاريخى إلى نصوص . وعلى الرغم من عنوان كتابه ، فإن النموذج الذى يسعى إليه ليس النسق اللغوى فى المقام الأول ، بل فكرة «فن السرد القصصى» idea of narrativity . وإحدى هذه «الحكايات» هى التغيرات الاقتصادية . وهو إذ يستعير بحرية من ماركس ، يشير إلى لغة المتاجرة («نقد» الاقتصاد السياسى) ، ثم يتصور بعد ذلك تطورها بوصفه حكاية . والحكاية الثانية هى الحكاية الأكثر قابلية للتنبؤ عن الأيديولوجية النازية فى علاقتها بمذاهب الفكر الأخرى لليمين الألمانى . ورأى المؤلف الذى لاغرابة فيه أن النازية وصلت إلى نقطة اتصال بين تطورين : أحدهما اقتصادى والآخر أيديولوجى[٣٧] . ويبدو أن التطور الآخر من هذين التطورين هو الذى أفاد من المعالجة بالمصطلح النقدى الأدبى .

وبالطبع ، يمكن أن نتساءل : هل كان هذا التمرين جديرا بالعناء ؟ ماذا يستطيع أن يقدم التناول النقدى الأدبى ولا نستطيع أن نفهمه بالوسائل الأكثر تقليدية ؟ ذلك أن الميزة الرئيسية لتناول يعامل الماضى **وكأنه نص** هو أنه يعامل الماضى بوصفه مكونا من عناصر مترابطة ترابطا يضفى عليها المعنى ؛ عناصر تتعدد تجميعاتها التفسيرية الممكنة ، وأن هذا التناول ينظر إلى الماضى فى حدود متزامنة على نحو مُحكم .

فإذا رجعنا إلى الخاصية الثانية ، وهى الاتجاه إلى أن نقيم - على نحو آلى - تحليلا متزامنا ، كان لدينا مبدأ يسير ظاهريا فى اتجاه مضاد لكل ما يعتز به معظم المؤرخين . ذلك أن معظم المؤرخين قد فطموا على فكرة «أساسية التغير» . والفقرة التى تُردَّد كثيرا ، والتى يقول فيها هرقليطس إن المرء لا ينزل إلى النهر الواحد مرتين - هذه الفقرة يأخذها معظم المؤرخين على أنها تعبير عن حقيقة واضحة بذاتها . ولما كان الواقع الاجتماعى فى تغير مستمر ، فإن أى مذهب وصفى يتغاضى عن هذه الحقيقة يسىء إلى الواقع .

بيد أن هذه الحقيقة - شأنها فى ذلك شأن معظم الحقائق الواضحة بذاتها - واضحة أكثر من كونها صادقة صدقا تاما ، على الأقل فى حدود الكتابة التاريخية . فالمؤرخون يصفون التغير عادة من خلال وسيلة السرد القصصى . غير أن هذا القصص

ليس عَرْضا حقيقيا للواقع بقدر ما هو نسق للتفسير . وهناك على سبيل المثال – كما أشار إلى ذلك أتكنسون Atkinson وفيشر Fischer – ضروب من الأسئلة تكون الحكاية أنسب شكل لتفسيرها(٣٨) .

ولكننا عندما نقول إن الحكاية نسق للتفسير ، فإننا نقول أيضا إنها تضع افتراضات ؛ أعنى أنها وسيلة لعرض الواقع . وكثيرا ما يقال إن التاريخ هو قصة النجاح ، كما أدرك المؤرخون أن طريقتهم التقليدية فى بناء الحكايات تميز أولئك الذين صعدوا إلى القمة . هذا الاتجاه يتصل اتصالا وثيقا بمغالطة من «مغالطات» فيشر ، هى نزعة العرض القصصية narrative presentism . وهذه تشير إلى ميل المؤرخين إلى أن يتعقبوا فى حكاياتهم أصول التطورات الأخيرة ، بأن ينشئوا موقفا يجعلون فيه الجانب موضوع البحث – أكثر أهمية فى فترة زمنية مبكرة عن تلك التى كان فيها فعلا . ويعتقد فيشر أن هذه المشكلة يمكن معالجتها بالتركيز على نطاق أوسع من الجوانب فى كل المراحل الزمنية التى تغطيها الحكاية(٣٩) . بيد أن الحس المشترك يبين أنه إذا كان لابد لهذه العملية أن تتم بكفاءة لاستبعاد أى نوع من التحيز الذى يهتم به فيشر ، فإن الحكاية تصبح عندئذ غير عملية لضخامتها .

والمشكلة – إذا كان لابد أن نتصورها بوصفها مشكلة – أكثر جذرية فى الواقع مما يوحى به رأى فيشر . فالحكايات – على حد تعبير هايدن وايت – هى قصص خيالية أدبية(٤٠) . فهى – بطبيعتها – لا تلتقط جوانب من المجال التاريخى فى منظور مستقبلها فحسب ، ولكنها تؤكد أيضا الصلة الزمنية التعاقبية diachronic للأحداث (وحتى اختيار مفهوم الحدث يفعل ذلك) على حساب العلاقات المتزامنة بين الظواهر . وفى الحكايات التاريخية ترتبط أحداث الحالات المختلفة للتطورات ارتباطا ضمنيا أو صريحا من خلال المفهوم التاريخى للسببية . وهذا هو الحال على نحو يكاد يكون شاملا ، حتى عندما تستخدم أفعال مثل : «يؤدى إلى» بدلا من «يسبب» to cause . وكما لاحظنا آنفا(٤١) ، يستخدم المؤرخون فكرة «السببية» فى تنوع واسع من الطرق المختلفة ، ولكنهم يقصدون – بوجه عام – ضربا من الصلة الضرورية بين مجموعة من الأحداث فى سلسلة متعاقبة وبين مجموعة أخرى . وهذا ينحو إلى إحداث الأثر الذى وصفه «فرانسوا فوريه» François Furet بقوله : «الماضى مجال للممكنات التى يبدو ما يحدث فى داخله – بعد فوات الأوان – على أنه المستقبل الوحيد لهذا الماضى»(٤٢) . وأخيرا ، إذا كان التاريخ النقدى قد برهن على شىء ، فهو أن القالب القصصى يجلب معه مجموعة كبيرة من الافتراضات .

بيد أن هذه الآفة – كما يعرف ذلك أى ناقد أدبى – ليست مقصورة على الحكاية ، ولكنها شائعة بين النصوص جميعا . فالمسألة ليست إذن تجنب الافتراضات المرتبطة بقالب أدبى معين ، ولكن مسألة توازن التضمينات التى لا سبيل إلى تجنبها فى أحد القوالب بالتضمينات الموجودة فى قالب آخر . وفى هذا السياق يمدنا التحليل المتزامن الصارم بمجموعة مضادة من التحيزات . وهذه النقطة بالذات أوضحها الماركسى هنرى ليفڤر Henri Lefebver وهو يعنى مقصدا مضادا . ففى حجاجه ضد ما أسماه «الأيديولوجية البنائية» ، يزعم ليفڤر أن النزعة البنائية* بتركيزها على العلاقات المتزامنة تقلل من قيمة التغير الاجتماعى ، ومن عمليات البناء والهدم التى تجرى حول جميع الأبنية ومن خلالها . ولهذا السبب يذهب إلى أن تلك النزعة محافظة فى جوهرها(٤٣) . وقد أحسن اختيار هذه النقطة (وإن تكن خاضعة لتحديدها مادامت البنائية قد استخدمت أيضا لإلقاء ضوء لا يتملق الأوضاع القائمة) ، غير أن العكس أيضا صحيح . فإذا كان للمعالجات المتزامنة تضمينات أيديولوجية ، فلا بد بالضرورة أن يكون للمعالجات الزمنية المتعاقبة مثلها ، وللسبب نفسه ، فإن لم تتحول التخطيطات الزمنية المتعاقبة إلى تخطيطات دورية cyclical ، فإنها تعطى اتجاها للتاريخ ؛ وهذا الاتجاه تقدمى بوجه عام . ونقول مرة أخرى ، إن هذا ليس خطأ التاريخ القصصى ، وإنما هو سمة من سماته تحتاج إلى أن تتوازن بقوالب أخرى .

ومن الجلى أنه حتى المؤرخون التقليديون يمزجون المعالجات الزمنية المتعاقبة الخالصة بفقرات متزامنة ؛ وريكير على حق تماما حين يلاحظ أن معظم الحكايات ، سواء أكانت تاريخية أم خيالية ، تمزج الفقرات الزمنية المتعاقبة بفقرات متزامنة أقصر(٤٤) . وفى هذه الحالات تكون السيادة للفقرات الزمنية المتعاقبة ، فهى التى تنظم بقية الفقرات وتخضعها .

ومهما يكن من أمر ، فهناك مدرسة تاريخية حديثة أحدثت إثارة ملحوظة بأن حاولت –ضمن ماحاولته من أمور أخرى– أن تتجاوز القوالب السردية التقليدية ، وهى مدرسة «الحوليات الفرنسية» . فقد استبدل مؤرخو الحوليات (وبخاصة برودل Braudel) بالكتابة التقليدية للتاريخ ثالوث : تاريخ المدى الطويل (Longue durée) ، وتاريخ المصادفات (Histoire conjoncturale) وتاريخ الأحداث (histoire événementielle) . أما التاريخان الأولان فيبدو أنهما يفترقان افتراقا جذريا عن تاريخ السرد القصصى . وهما يفترقان فى الطرق المهمة حقا . بيد أن اختلافهما – فى واقع الأمر – عن الجهاز التصورى لفن السرد القصصى – محدود . وأما تاريخ المدى الطويل فيدرس العمليات الاجتماعية التى ظلت دون أن يعتريها تغيير جوهرى على امتداد فترات طويلة من الزمان (Longue duree)(٤٥) . وهذا النوع من التاريخ قد اتجه من حيث هو كذلك (كمعظم تاريخ الحوليات) إلى التركيز على المجتمعات التقليدية ، أو – على الأقل – السابقة على المجتمعات الحديثة pre — modern تلك المجتمعات التى نتصورها عادة على أنها تتمتع باستقرار طويل الأمد نسبيا ، أو على الأقل بمعدلات بطيئة جدا من التغير الاجتماعى . وتطبيق النماذج المتزامنة على ما نتصور أنه سكونى فحسب ، لا يتطلب خروجا على قالب السرد القصصى ، بل قد يؤدى إلى صياغات قصصية عندما نعمد إلى وضع تخطيط لتصدع الظاهرة موضوع البحث . أما تاريخ المصادفات فهو فحص لحالة المصادفة ، أو الظهور – فى الوقت نفسه – للاتجاهات التاريخية المختلفة ؛ وهو بوجه عام فحص

للتضمينات المتعلقة بالتأثير المتبادل لسلسلتين سَرْديتين من نمطين مختلفين . ومن الممكن إضافة «تواريخ» أخرى جديدة ، مثل التاريخ المتسلسل serial history ؛ غير أن هذه «التواريخ» لن تغيرِّ إلا قليلا . وجملة القول : إن تاريخ الحوليات يسعى إلى دراسة جوانب من التاريخ أهملها تاريخ السرد القصصى التقليدى ، بدلا من أن يحاول مساءلة تضمينات القالب السردى نفسه .

ومن المحتمل أن علة ذلك هى أن المذاهب البديلة التى ترمى إلى بيان الصلة المتبادلة بين الظواهر فى المجال التاريخى لم تتطور تطورا كافيا لتحل - بصورة جوهرية - مكان المذاهب التعاقبية diachronic . ولكن ، ثمة مؤرخ واحد يعمل على حدود مناهج البحث لكل من البنائية وتاريخ الحوليات ، واستطاع أن يشيد نماذج أصيلة للتكامل المتزامن للمعطيات التاريخية : هذا المؤرخ هو «ميشيل فوكو» Michel Foucault .

وأهم ابتكار لفوكو فى هذا الصدد هو ما يسميه epistème ، وهذا «الإبستيم» يعمل كنوع متجمد لا يتغير من **روح العصر** Zeitgeist . والاختلاف الأساسى هو أن **الإبستيم** (وهو فى هذا يشبه التصورات البنائية) يسبق كل التعبيرات المنطقية أو الواعية . ومن حيث هو كذلك فإنه يُعد المحدِّد determinant للأفعال والمؤسسات الاجتماعية ، وكذلك للأفكار . وقد كان تعويل «فوكو» الشديد على مفهوم الحديث discourse هو الذى أدى بمنهجه فى معظم الأحيان لأن يبدو منهجا أدبيا فى أساسه . بيد أن «فوكو» - كما بين ذلك «بول فين» Paul Veyne - معنى أساسا بأنماط الأفعال التى تفعل فعل الأحاديث ؛ ومن ثم فإنها تحدد الأنماط الاجتماعية والمؤسسات ، والأيديولوجيات التى تسوغها على السواء . وكل «إبستيم» من إبيستيمات «فوكو» يظل سائدا لا متغيرا ، فترة ممتدة من الزمن ، «عصرا» بأكمله . وفضلا عن ذلك ، فإن «الإبستيم» لا يتطور فى نهاية هذا العصر ؛ ولكنه يتغير فجأة ، ليحل محله آخر لا تربطه بسابقه سوى أوهى الصلات . وعلى هذا فإن تصور «فوكو» للتاريخ هو التفاعل المتزامن للظواهر ؛ و «الإبيستيم» الذى اخترعه هو علامة التزامن الأساسى الكامنة وراء التعاقب الظاهرى(٤٦) .

ولكن ينبغى أن يكون واضحا أن «فوكو» يؤسس تحليله المتزامن بوصفه للمجال التاريخى (أو ذلك الجزء منه الذى يراه دالاً) بأنه متزامن ؛ وهذا شىء يختلف عن معالجته معالجة متزامنة . والحق أن نزعة فوكو المعرفية epistemicism هى مبالغة مبتدعة . ولما كانت هذه النزعة قد صيغت رد فعل ضد التفسيرات التاريخية السائدة للمجتمع الحديث (ولا سيما للعلم والطب الحديثين) التى تراه نتيجة للتنوير التقدمى ، فإنها تصلح تصحيحا ناجعا لهذه النظرة الغربية الحديثة المعتدة بنفسها . ومع ذلك فإن ما تتسم به تلك «الإبيستيمات» من صلابة واضحة البطلان ، والخطأ الذى يقع فيه «فوكو» - إذا كان للمرء أن يسميه خطأ - هو تجسيده لتناول - مفيد وضرورى معا - ليصبح ظاهرة .

هذه المناقشة ، وتاريخ «فوكو» الرائد ينبغى أن يساعدا على توضيح نقطة واحدة . فالتناول المتزامن الذى يستعير من النقد الأدبى فكرة وجود صلة ضرورية قابلة للتعبير عنها فى تصورات بين العناصر - هذا التناول لا يفترض مجالا تاريخيا لا يعتريه التغيير . بل على العكس ؛ فمثل هذا التحليل المتزامن يتمشى تماما مع التحليلات التعاقبية diachronic الأخرى . فإذا نظر المرء إلى أى قطاع من المجال التاريخى ، وأراد توضيح عناصره ، فإنه يستطيع أن يختار : إما إبراز الصلات التعاقبية أو الصلات المتزامنة بين الظواهر . فالاختلاف لا يقوم بين مراحل سريعة التغير وأخرى بطيئة . مثل هذه التصورات نسبية بكل تأكيد . وفى أية فترة تاريخية ، يستطيع المرء أن يؤكد (أو يخفف من) العناصر المتغيرة ؛ أو يستطيع المرء أن يصف هذه العمليات نفسها بحدود العلاقات التى لا يصيبها التغير . والتحليل المتزامن ، مثله كمثل التحليل السردى ، هو مجرد تناول .

وبالطبع ، ليست التناولات المتزامنة للظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية أمرا جديدا ؛ فهى تؤلف - إلى درجة ملحوظة - المشروع الذى يشير إليه العالم المتحدث بالإنجليزية على أنه العلوم الاجتماعية . ونحن لم ننظر حتى الآن إلا إلى الصلات القائمة بين النقد الأدبى والتاريخ ، ولم ننظر إلى تلك العلوم الاجتماعية ، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا اللذين يزعمان أنهما يفهمان الظواهر الاجتماعية فهما متزامنا غير سردى فى جوهره . فلماذا نبحث عن ترياق للسرد القصصى التاريخى فى النقد الأدبى إذا كان هذا الترياق فى متناول أيدينا فى علم الاجتماع وفى الأنثروبولوجيا ؟ الإجابة تكمن فى خاصية مهمة للعلوم الاجتماعية تجعلها تقف بمعزل عن كل من التاريخ والنقد الأدبى .

وعلى الرغم من ضروب التوفيق التى لا مفر منها فى مجال التطبيق ، فإن العلوم الاجتماعية - شأنها فى ذلك شأن العلوم الطبيعية - ترى أن الحقيقة أحادية المعنى univocal . أما تعدد النظريات فأمر موقوت temporary (حتى لو كان زمن هذه المرحلة الموقوته طويلا جدا) . وازدياد المعرفة ينبغى أن يستبدل بهذا التعدد المعيب تلك الوحدة . وفى هذا الصدد تتخذ القاعدة النظرية التى لا ريب فيها للغويات اللاحقة على سوسير post - Saussurean linguistics نموذجا فى كثير من الأحيان(٤٧) . فمن المتصور أن النظريات قابلة للاختبار على نحو يستبعد بالإمكان بدائل تلك النظريات .

والمؤرخون الذين يملكون وعيا منهجيا يرفضون مثل هذا الموقف ؛ إذ يرون أنه ما من بيِّنة على نمط معين للتفسير التاريخى (من حيث تعارضها مع قضايا تاريخية معينة ، وإن هذه القضايا فى العادة أقل إثارة للاهتمام) قادرة على دحض المناهج التفسيرية الأخرى ، مادامت المناهج تملك القدرة على إعادة دمج هذه البينة فى مذاهبها التوضيحية الخاصة . فالتفسيرات التاريخية متغيرات ، ولكنها ليست - بالمعنى الفلسفى - متناقضة بالضرورة(٤٨) . وهذا القول نفسه يصدق بالطبع على النقد

الأدبى . وهذه السمة – كما يشير «ريكير» – سمة مشتركة بين كل من التاريخ والنقد الأدبى ، كما أنها ترتبط بدائرة التأويل (الجدل بين العالم الثقافى للموضوع الذى يخضع للتفسير وبين مفسره) التى تعمل فى كلا العِلمين[٤٩] .

وما يستطيع النقد الأدبى أن يمنحه للتاريخ نموذجا تحليليا هو نسق متزامن من العلاقات المتبادلة بين الظواهر بحيث يبين بوسائله فى التعبير التضامن المتبادل لهذه العلاقات . وهذا النسق هو فى الوقت نفسه نسق متعسف ، أعنى أنه قد اختير ، ومن ثم ، فإنه ليس النسق الممكن الوحيد لتفسير المواد المتاحة لنا . ولكن مع هذه المزايا توضع حدود معينة ، أساسها أن منطقة المجال التاريخى الخاضعة لتحليل قائم على المناهج الأدبية النقدية ينبغى أن تكون قابلة لنمط من التنصيص textualization . وهنا يقوم التاريخ النقدى بدوره ، ألا وهو تذكير المؤرخ بالافتراضات المبنية – لا فى منهجه فحسب ، بل فى القالب الأدبى الذى من خلاله يحاول التعبير عن نفسه .

وهناك بالطبع أولئك الذين يخشون أن يكون فى انتزاع التاريخ من تراثه القصصى تدمير لخصائصه الأدبية ؛ وهناك أيضا من ينعى – فى شىء من الإنصاف – انحلال المعايير الأدبية فى المهنة . بيد أن لجوء المؤرخين إلى الاستخدام المتزايد للقوالب غير القصصية فى الكتابة لا يشكل بترا للتاريخ من أصوله الأدبية . فمن المؤكد أن التاريخ يكشف هنا أيضا عن قرابته للأدب والفن بوجه عام . فالتاريخ القصصى الحديث قد نما جنبا إلى جنب مع الرواية فى أوربا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وكان التاريخ والرواية يظهران الطموحات نفسها ويعكسان تصورات متشابهة عن المعرفة والمجتمع . بيد أن هذه الافتراضات (والطموحات) انهارت فى القرن العشرين . ومعظم الكتاب المبدعين المحدثين يرفضون الافتراضات القائمة فى الرواية التقليدية ، مثلما يتشكك معظم المؤرخين المبدعين فى الافتراضات المتضمنة فى التاريخ التقليدى . وعندما يسعى التاريخ إلى تجاوز السرد القصصى ، فإنه لا يولى ظهره للوعى الأدبى ، وإنما يعمل على توكيده .

ترجمة : فؤاد كامل

هـوامش

(١) ينتقد تيرى إيجلتون Terry Eagleton هذه العملية عندما تستخدم فى النقد الماركسى . انظر : Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** (Berkeley: Univ. of California Press, 1976), p. 24, but cf. 2-3

(٢) كلمة «Histoire» تشمل الاثنين فى اللغة الفرنسية ؛ أما مجالا المعنى لكلمتى "history" و "story" الإنجليزيتين فيتداخلان .

(٣) انظر مثلا :
E. H. Carr, **What is History** (Middlesex: Penguin,: 1981), pp. 7—22

والاستشهاد مأخوذ من Qakeshott صفحة ٢٢ .

(٤) Paul Ricoeur, **Hermeneutics and the Human Sciences,** ed. and trans. by John B. Thompson (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), see, for example pp. 147, 199.

(٥) انظر Ricoeur, **Hermeneutics,** p. 145 ff.

(٦) المرجع السابق ص ١٩٧ – ٢٠٨ ، وسنعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

(٧) Marc Bloch, **Les caracteres originaux de l'histoire rurale francaise** (Paris: A. Colin, 1952).

ومن الأمثلة الجيدة على إعادة استخدام المعطيات المدونة لأسباب أخرى ، تناول رتشارد بوليت Richard Bulliet فى كتابه :
Conversion to Islam in the Medieval Period (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979

(٨) هذا هو أساسا منحى نوربير إلياس Norbert Elias فى كتابه «مدنية التقاليد» **La civilisation des moeurs** (Paris: Pluriel, 1973).

(٩) انظر على سبيل المثال كتاب ريكير المذكور ، صفحات ٢٧٤ – ٢٩٦ ، وكذلك كتاب هايدن وايت :
"The Historical Text as Literary Artifact," in Robert Canary and Henry Kozicki eds., **The Writing of History** (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1978), pp. 60-61.

(١٠) Carr, **What is History, p. 28**

(١١) Roland Barthes, "Noveaux essais critiques," in **Le degre zero de l'ecriture** (Paris: Seuil, 1972), 146.

(١٢) انظر مثلا : Roland Barthes, **Le Plaisir du Texte** (Paris Seuil, 1973) and Jacques Derrida, **Glas:** (Paris: Galilee, 1974).

(١٣) Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage** (Paris: Seuil, 1972), p. 188.

(١٤) قارن Eagleton, **Marxism,** pp. 2—3

(١٥) هذا القول نفسه ينطبق على السيرة الأدبية (البيليوجرافيا) . ذلك أن أى سيرة تركز على حياة المؤلف أو عصره ينبغى أن تتمشى مع قواعد السيرة أو التاريخ . وما إن تتعرض السيرة لمشكلات أدبية ، وتصبح سيرة نقدية ، حتى ينبغى عليها أن تؤسس أحكامها الأدبية على فهم

للنص أو للنصوص موضوع البحث . وهذا الفهم يتخذ مركز الصدارة على تكامل نتائجه فى السيرة . أما أن مثل هذه السير تخلط أحيانا التحليل الأدبى بالتاريخ التقليدى أو السيرة ، فإن ذلك لا يطعن بحال فى صحة هذه التفرقة .

(١٦) ريكير ، المرجع السابق ، ص ١٦١ - قارن إيجلتون ، الماركسية ، ص ٢٤ .

(١٧) السابق صفحات ١٩٧ - ٢٢١ وللفقرة المستشهد بها ص ١٩٧ .

(١٨) السابق ، صفحات ١٩٧ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ .

(١٩) السابق ، ١٣١ .

(٢٠) السابق ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥

(٢١) السابق ، ص ٢٠٥ - تمييز الكلمات فى الأصل .

(٢٢) السابق ، ص ٢٠٧ - تمييز الكلمات فى الأصل .

(٢٣) Patrick Hutton, "The History of Mentalities: The New Map of Cultural History," **History and Theory, xx (1981) pp. 237—259.**

(٢٤) عن مدرسة الحوليات ، انظر :
Traian Stoianovich, **French Historical Method: The Annales Paradigm** (Ithaca: Cornell University Press, 1976).

(٢٥) انظر مجلة **Communications**

(٢٦) David Levin, **In Defense of Historical Literature** (New york: Hill and Wang, 1967), pp. 4—9.

(٢٧) انظر ، مثلا ، المناقشة فى :
R.F. Atkinson, **Knowledge and Explanation in History** (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978) pp. 128— 136 and Louis O. Mink, "**Narrative Form as a cognitive Instrument,**" in Canary and Kozicki, pp. 129— 149.

(٢٨) Hayden White, **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth— Century Europe** (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1973).

ومنهج وايت معروض فى الصفحات من ١ إلى ٤٢ ، ومن منظور يختلف اختلافا طفيفا فى كتاب وايت **"The Historical Text,"** pp. 41 — 62

(٢٩) White, **"The Historical Text,"** pp. 48—49

(٣٠) Richard Reinetz, **"Niebuhrian Irony and Historical Interpretation,"** in Canary and Kozicki, **pp. 93 - 128.**

(٣١) Marilyn Robinson Waldman, **Toward a Theory of Historical Narrative: A Case Study in Perso — Islamic Historiography** (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1980): Fedwa Malti—Douglas, The Dreams of the blind and the semiotics of the biographical notice," **Studia Islamica,** LI (1980), pp. 137— 162.

(٣٢) White, "The Historical Text," p. 61.

(٣٣) Raland Barthes, **Système de la mode** (Paris: Seuil, 1967)

(٣٤) A.J. Greimas, **Sémiotique et sciences sociales** (Paris: Seuil, 1976), pp. 58— 59.

(٣٥) انظر على سبيل المثال - المقالات المنشورة فى مجلة Communications - عدد ٨ (١٩٦٦) .

(٣٦) انظر على سبيل المثال :
Patrick H. Hutton, **The Cult of The Revolutionary Tradition** (Berkeley: Unv. of California Press, 1981).

(٣٧) Jean— Pierre Faye, **Langages totalitaires** (Paris: Hermann, 1972).

(٣٨) Atkinson, **Knowledge,** pp. 136— 137; David Hackett Fischer, Historian's Fallacies: **Toward a Logic of Historical Thought** (New York: Harper & Row, 1970), pp. 131— 132.

(٣٩) Fischer, **Fallacies, pp. 135— 140.**

(٤٠) White, "The Historical Text," p. 42.

(٤١) انظر على سبيل المثال كتاب :
Atkinson, **Knowledge,** pp. 140—187.

(٤٢) يوردها Pierre Chaunu, **La France (Paris: Robert Laffont, 1982). p. 29.**

(٤٣) Henri Lefebvre, **L' idéologie structuraliste** (Paris: Editions Anthropos, 1971).

(٤٤) ريكير ، المرجع المذكور ، صفحات ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(٤٥) أفضل وأكمل مناقشة تجدها فى :
Stoianovich, **French Historical Method**

(٤٦) أفضل المناقشات لفوكو تجدها فى :
Paul Veyne, "Foucault révolutionne l' histoire," in Paul Veyne, **Comment on écrit l' histoire** (Paris: Seuil, 1978), pp. 203— 242 and Hayden White, "Michel Foucault," in John Sturrock ed., **Structuralism and Since** (New York: Oxford Univ. Press 1981),. pp. 81— 115.

(٤٧) هذه العبارة الكلاسيكية كتبها ليفى شتراوس
Claude Levi Strauss (Paris: Plon, 1974), p. 37ff.

(٤٨) انظر على سبيل المثال : Atkinson, **Knowledge,** PP. 76—77

(٤٩) ريكير ، المرجع المذكور ، صفحات ٢١٣ - ٢٢١ .

العـالم والتاريخ والأسطورة

چيرڤ برانـد

١ – تنقسم هذه المحاضرة إلى قسمين كبيرين ؛ يحاول القسم الأول منها أن يبين أهم الأسس التى تقوم عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) لإدْمُونْدْ هُسِّرْلْ . ولا تعتمد هذه المحاولة على كتاباته المنشورة فحسب ؛ بل تعتمد كذلك على المخطوطات التى تركها وراءه . أما القسم الثانى فينطلق من تلك الأسس ثم يتجاوزها ، ويضع تخطيطا لتحليل ظاهرياتى للأسلوب الأسطورى لوجود الإنسان .

(أ)

٢ – إن مشكلة البداية من أصعب مشكلات الفلسفة . والبحث عن البداية يعدُّ نوعاً من البحث عما هو أول ؛ عما يأتى فى المقام الأول . ومع ذلك فإن هذا الأول لا يوجد بذاته منفرداً ؛ إذ لا يوجد الأول إلا لوجود الثانى وما يتبعه أو يتلوه . وإذن فالبداية لا تنفصل عما يصدر عنها . ومعنى هذا – من جهة أخرى – أننا لا نستطيع أن نجد البدايةَ مستقلة عما صَدَرَ عنها بالفعل .

إن البداية هى المدخل إلى ما نوجد فيه سَلَفاً . ولهذا فإن حلَّ مشكلة البداية يكمن فى العثور على تبرير أخير لما نُوجد فيه بالفعل ، للفهم المسبق – العصىّ على التعبير – لكل ما هو موجود . أى أنه تبرير لا يمكن إلغاؤه أو الذهابُ إلى ما وراءه ، وافتراض أخير يتبين كافتراض أخير . هذه هى بداية الفلسفة . وهذا الافتراض الأخير هو الذى كشف عنه إدْمُونْدْ هُسِّرْلْ .

والأمر يتعلق فى الواقع بشىء لا يُسْأَلُ عنه ؛ شىء أَلِفَه الناسُ واعتادوا قَبُولَه بحيث لم يفكر أحد قبل هسرل فى أن يضعه موضع السؤال ؛ ألا وهو أننا نعيش فى العالم ؛ وأن كل واحد منا هو أنا – موجودة – فى العالم ؛ وأن العالم – تبعا لذلك – هو الافتراض الأخير . ولكن العالم هنا لا يعنى العالم ببساطة ، ما دمنا موجودين بالفعل فى العالم ؛ فالمبرر الأخير هو تجربتنا بالعالم ، تجربتنا الأصيلة بالعالم .

إن الوجود – «فى» – العالم قد أصبح هو الأساس الذى تقوم عليه فلسفة الظاهريات الحديثة بأكملها ، وهو بوجه خاص أساس فلسفة مارتِنْ هَيْدِجَرْ ، أشهرِ تلاميذ هسرل .

إذا كنا قد عرفنا أن العالم هو أرضنا أو تربتنا الأخيرة ، ومن ثم فهو كذلك التربة التى تنمو فيها الحقيقة ، فيبقى علينا أن نحدد حقيقته ونعبر عنها تعبيراً مفصلاً .

نحن نعيش فى العالم ، ونجربه ؛ نحن حياة تجرب العالم . ما الذى يترتب على القول بأننا قادرون على وضع مشكلة التعبير عن تجربتنا بالعالم وحقيقتها بهذه الصورة ، وأننا كذلك ملزمون بضرورة وضعها ؟ ان الفلسفة يتعين عليها تقديم العبارة الأولى عن العالم . ولكننا فى الوقت نفسه نعرف على الفور أن هذه العبارة الأولى ذاتها هى فى الواقع شىء ثان بالنسبة للتجربة العينية بالعالم ، وبالنسبة للحياة العينية .

وتتطلب الظاهريات أن تكون كل العبارات التى تقال عن العالم ، وكل المفاهيم ، مستمدة من التجربة ، أى من تجربتنا بالعالم .

هنا يكمن المعنى الحقيقى لمطالبتها بالتخلى عن أى افتراض مسبق . والواقع أننا حين نتكلم عن التخلى عن أى افتراض إنما

نقصد فى الحقيقة افتراضاً يسبق كل شىء آخر ، أى يكون هو البداية والتبرير . هنا يُفترَض أننا لا نبلغ المعرفة إلا ابتداء من هذه التجربة وهذه الرؤ ية نفسها . فى هذا الافتراض يكمن ما تطالب به الظاهريات من التخلى عن كل افتراض . ومعنى هذا أنها تتضمن افتراضاتها الخاصة وتوضحها .

٣ - لنسأل الآن : أين تقع نواة العطاء المسبق للعالم ؟ كيف نتوصل إلى جعل العالم موضوعاً للبحث والوعى ؟ إنه التوتر القائم بين العطاء والدلالة ؛ بين المعطى والمعنى المصاحب له .

إن كل تجربة ، أياً كان ما نلقاه فيها ، تنطوى على معرفة مصاحبة ومعرفة سابقة بما ينتمى إلى موضوع التجربة ؛ وذلك دون أن يقدم لنا هذا الموضوع مباشرة . «من جهة الوعى ، لا ينتهى المُدرَك حيث ينتهى الإدراك» (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ١٤٧)(*) . وإذا حاولنا ، على سبيل المثال ، رَدَّ إدراكِ الموضوع إلى «الإدراك الخالص» قلنا : إننا لا نرى الآن سوى جانب واحد من الموضوع . ولكن هذا معناه أننا نراه فى «أفقه» ، أى بوصفه جانبا من الموضوع ، ونحن لا نرى فحسب جانبا واحدا ، وإنما نرى جانبا «من» هذا الموضوع ، كما أن الموضوع كله له بدوره أفق أوسع . فكل ما هو معطى يزيد عن كونه مجرد معطى ، أى يحتوى على شىء زائد يُكَوِّن أفقه .

كل ما أعرفه فله أفق ، وله «ما يتجاوزه» ؛ ولهذا فهو فى النهاية وجود فى «داخل» ، فى «أفق كلى شامل» . هذا الأفق الشامل هو العالم . وليس العالم مركباً مؤلفاً من آفاق ، وإنما هو يتخطى هذه الآفاق . ولهذا فهو تربة تجربتنا وهدفها على السواء . هذه الخاصية التى تميز العالم هى التى يصفها هسرل «بالعلو» (الترانسندنس) .

٤ - لما كان الأنا موجودا - فى - العالم ، فينبغى علينا أن نشير باختصار إلى تشابك الأنا والعالم .

إن الموجودَ ، من حيث أن له أفقاً ، ومن حيث أنه معطى ، يحيل من تلقاء ذاته إلى قدرة الأنا على تفسيره . هذا هو معنى وجوده المعطى . ويرتبط بمعنى وجوده ما يمكن أن نسميه صلاحية العالم (أو صدقه وقيمته) التى تحيل كذلك إلى قدرة الأنا على تفسيره . إن الأنا «يملك» العالم بوصفه التربة المطلقة تضم كل ما هو موجود ؛ وهذا الملك هو «أنا أقدر» (أو أستطيع) . فى ملك العالم «هذا نقول : أستطيع أن أفهم هذا وذاك ، على هذا النحو أو غيره ، ويمكننى دائما أن أواصل تحديده ، قد تظهر أحيانا بعض المتناقضات ، ولكننى قادر باستمرار - فى إطار وحدة العالم - على تصحيح تجاربى فى كل مرة ، وإضفاء التجانس والاتساق عليها .

إن العالم - بوصفه أفقا شاملا - لا يُقدَّم إلىَّ أبداً توقعاً يقينياً لتجانسه تجانسا نهائيا . ولكن هذه فكرة لا متناهية ؛ لأننى لن أتمكن أبدا من معرفة العالم معرفة كاملة ، ولا من تحديده تحديدا تاما ؛ ولأننى أستطيع دائما أن أكتشف فيه جديدا . ولولا هذه الفكرة لصار العالم ركاماً مختلطاً ، ولما كان ثمة تجربة منظمة وقابلة للتصحيح . والواقع أن كوننا نملك العالم بوصفه «أنا - أقدر» إنما هو أمر يثبته العمل نفسه ، كما تؤكده قدرتنا على تفسير العالم .

٥ - لقد كشفنا عن المُعْطَى فى ارتباطه بأفق ملازم له ، ثم كشفنا عنه فى ارتباطه بالعالم أو فى «عالميته» . ولما كان كل مُعْطَى يُحِيل إلى ما وراءه ، وكانت البداهةُ تُحِيل دائماً إلى بداهة أخرى ، فإنه لا يمكن لموجود فردى أو جزئى أن يُعْرَفَ معرفةً مطلقةَ البداهةِ واليقين . إن كل تجربة تعطى نفسها تشير إلى ما يتعداها ؛ وهى كذلك انتظار لذاتها . ومن طبيعة كل انتظار أن يحتمل خيبة الأمل . وهكذا نجد أن من طبيعة البداهات أن تُحِيلَ إلى ما وراءها ، وأن تحتمل الخيبة ، كما أن من طبيعتها - وهذا أمر فى غاية الأهمية - أنه لا يمكن أن يقوم مقامها ، أو لا يمكن أن يُسْتَبْدَلَ بها ، إلا بداهاتٌ أخرى جديدة (المنطق الصورى والترنسندنتالى ، ص ١٣٩ وما بعدها) .

بهذا نكون قد وصلنا إلى رأى مهم يتعين علينا الآن أن نعبر عنه فى صيغة واضحة : إن المعرفة اليقينية الوحيدة التى نملكها هى المعرفة بالحياة التى تجرب العالم ، بالأنا - «فى» - العالم ، «بعالمية» كل شىء جزئى أو فردى . وبهذا نرى فى نفس الوقت أن حل مشكلة الحقيقة والبداهة إنما يكون فى العالم .

إن الذى يوصف باليقين (أو بالضرورة اليقينية) هو العالم والحياة التى تجرب العالم وتجرب نفسها بما هى كذلك . ولكن هذا اليقين ، كما يقول هُسِّرل ، لا يمكن أن يكون مطابقاً أو مكافئاً ؛ فحتى «الأنا - أفكر» ، وإنْ كان من الممكن معرفتهُ معرفةً مكافئة ، أى بوصفه تجربة قابلةً لأن تَرِدَّ فى كل لحظة إلى وجودِ موضوعٍ وضعاً يقينياً ، فليس من الممكن أن يُعْرَفَ معرفةً مكافئةً . (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ٣٩٦ وما بعدها) . إن يقين المعارف الجزئية لا يتصف فى ذاته باليقين الضرورى ، وإنما يشارك فحسب فى ذلك اليقين الواحد الوحيد . والعالم فى يقينه الضرورى هو الشىء الوحيد الذى يتصف بالحقيقة . وعلى التربة الشاسعةلحقيقة العالم تتخذ كل بداهة وكل عطاء ذاتى (للمعطى بما هو معطى) كما يتخذ إدراكه طابَعَه واسْمَه المميز . وليس هذا طابَعَ الحقيقة ، بل هو طابَعُ تحقيقِ الحقيقة (راجع : الفلسفةُ عِلْماً دقيقاً ، ص ٢٠١) .

إن كل تجربة جزئية هى تجربة محدودة تتم على أساس الصلاحية أو الصدق الشامل للعالم ؛ إنها تجربة تخصص أو تعزل وتبرز من هذا العالم نفسه . بهذا يظهر كل جديد وكل تجربة جديدة بوصفها نوعا من التخصيص . ويتخذ كل ما يُجَرَّبُ تجربة حية شكلَ التخصيص فى إطار العالم المعطى (قارن الجزء الثالث من الفلسفة الأولى ، ص ٦٢٠ وما بعدها) . وهكذا يكون كل ما يعاش فى التجربة شيئا جديدا وخاصًا فى داخل الأفق الشامل للعالم ، كما يكون بلوغ الشىء المُجَرَّبِ تحقيقاً (وضعا فى الحقيقة) يمكن أن نتابعه بصفة مستمرة على الأساس

(*) مابين قوسين إشارة إلى بعض مؤلفات مؤسس فلسفة الظاهريات (هُسْرِل) المهمة .

المتجانس للعالم الحق . واليقين الذى يتصف بـه تحقيق العالم (وضعه فى الحقيقة) هو فى الواقع يقين نسبى متعلق بيقين العالم وبتجربة العالم تجربة حية . وهكذا يتوصل هسرل إلى هذا المفهوم الذى يبدو للوهلة الأولى متناقضا ، ألا وهو مفهوم اليقين النسبى (راجع الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٦) . ويترتب على هذا أن اليقين النسبى هو الذى يميز المعطى عندما نحققه (أو نضعه فى الحقيقة) بوصفه تخصيصا من العالم أو فى العالم .

٦ - الوجود - «فى» - العالم فَهْم ؛ إنه فهمُ الإنسان ذاتهُ - «فى» - العالم - بكليته . ولهذا الفهم جانبان . فنحن حين نفهم أنفسنا - فى - العالم ننشغل بكل ما هو ممكن ، دون أن نعزله لنجعل منه موضوع بحثنا ، ودون أن نخصصه على حدة . وإذن فلدينا جانبان من الفهم ، أحدهما يتجه مباشرة إلى الموضوع ، والآخر يفسره ويكشف عنه ، وهما مرتبطان ارتباطا وثيقا . ومعنى هذا أننا لا نملك فحسب ذلك الفهمَ الشاملَ للعالم الذى نحيا فيه على علاقة مباشرة بالأشياء دون أن نعنى ببحثها ، بل إن فهمنا يكون على الدوام فهماً مصحوباً بالتفسير . هذا الفهم الذى يشرح ويفسر هو الذى أطلقنا عليه صفة التخصيص .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو كيف نفسر شيئاً معيناً فى أفقه ؟ كيف نبحث شيئاً ونجعله - بوصفه شيئاً جزئياً - موضوعاً للوعى ؟ وكيف نعزله من ثنايا فهمنا للعالم ونخصصه ؟

٧ - بهذا نصرف نظرنا عن الفهم المباشر للموضوع وعما فهمناه مباشرة ، ونجعل منه - من حيث هو موضوعٌ مخصص - موضوعاً للوعى . وأهم شيء هنا هو أن ما نتأمله الآن ونبتغى وصفه يصبح معطى مُخصّصاً عن طريق تعبيرنا عنه تعبيراً ذهنياً أو صوتياً . ومن خلال العبارة نجعل من موضـوع البحث مِهَاداً(*) ، وذلك على حد وصف هُسِّرْل له .

وإذا كنت سأتكلم الآن مثل هُسِّرْل عن المهاد والتحديد ، فإنى أؤكد أهمية ما أقوله ؛ لأنه سيكون أساس تحليلٍ موازٍ سأقدمه فى القسم الثانى من المحاضرة .

إن الموضوع أو المهاد هو المفهوم الأول والأصلى للواقع الذى يمكننا أن نقول شيئا عنه ، وأن نكشف تجربتنا له ، ونعبر عنها . وعن طريق عبارتنا عنه يصبح الموضوع مهادا . وأى تجربة نقوم بها هى فى الحقيقة تجربة بمهاد ، أو هى ، بتعبير أوضح ، متعلقة بمهاد .

والموضوع الذى أدركه هو الموضوع الذى أُكَوِّنُ عنه أو أُصْدِرُ عليه عبارات ؛ هو الذى أحكم عليه ؛ وهو الـذى أفسره فى تجارب جزئية أو تجارب خاصة .

إن تفسير أى موضوع تفسيراً يعتمد على التجربة الحية أمر مرتبط بتحديد ماهيته وسماته وخصائصه . هذا التفسير يتضمن فى كل الأحوال الفارق الفارق بين «ما يقال عنه أو يحكم به عليه» وبين ما أحدده بصدده خلال التجارب الجزئية الخاصة ؛ أى أنه يتضمن التفرقة بين المهاد والتحديد .

غير أننى أُستطيع كذلك أن أتناول الماهية وأجعل منها موضوعاً للبحث لكى أواصل شرحها وتفسيرها . بهذا يتخذ ما كان فى الأصل تحديداً طابَعَ المِهَادَ . وبهذا أيضا «أمهد» (من المهاد !) أو أسمى تحديداً ما .

ويصف هُسِّرْل أنواعَ المهاد ، التى لم تنتج عن تحديد لطبيعتها كمهاد ، بأنها مطلقة . والمهاد المطلق هو ذلك الذى يمكن إدراكه بكل بساطة وبطريقة مباشرة . فى إمكانى كذلك أن أدرك إدراكا مباشرا عدة أجسام معطاة ببساطة للإدراك ، وموضوعة على سبيل المثال فى سياق مكانى - زمانى . بهذا يصبح هذا السياق الأخير بدروه مهادا مطلقا .

ونحن نعنى بالتحديدات المطلقة تلك التحديدات التى لا يمكن أن تصبح «مهادات» إلا عن طريق تسميتها وجعلها مهادات . ويبين هسرل بتفرقته بين المهاد والتحديد أننا نقوم بالضرورة بتفسير الأفق الذى يُقَدَّمُ فيه الشيء المعطى .

٨ - إن المهادات التى نصفها بأنها مطلقة يمكن فى الحقيقة أن تكون موضوع تجربة مباشرة ، وذلك فى مرحلة أولى ، ولكنها توجد فى علاقات تضايف أو إحالةٍ متبَادَلَة . وهذا يبين مرة أخرى أنها توجد داخل أفق شامل ؛ وهذا الأفق هو العالم . وبسبب هذا النظام من العلاقات والإحالات المتبادَلة ، وبسبب وجودها داخل «أفق أشمل» ، لا تكون المهادات المطلقة مستقلة . إنها تجد نفسها ، كما يقول هسرل ، فى مهاد أشمل ، أى فى مهاد العالم .

فى إمكاننا أيضا أن نتجه مباشرة إلى العالم كما نتجه إلى كُلّ أو موضوع واحد للتجربة . ولكن علينا فى هذه الحالة أن نعرف بوضوح أننا لا نجربه ولا نحياه بوصفه مهادا ، وأننا لا نعاينه عيانا بسيطا . وهنا ينبغى أن نعبر بوضوح عما لم يوضحه هسرل . فنحن حين ننتقل من مهاد مطلق جربناه تجربة بسيطة مباشرة ، إلى مهاد مطلق ومستقل ، أى إلى العالم ، فإن المهاد فى هذه الحالة يغير وظيفته . إنه يتحول مما «أقول بصدده شيئا» إلى ما هو «داخل» . وعندما نجعل هذا «الداخل» موضوعا للبحث ، يصبح بدوره «ما يقال بصدده شيء» ، ولكنه سيختلف كذلك عن المهاد المعتاد .

مهما يكن من شيء فإن العالم سيبدو عندئذ فى صورة المهاد المطلق المستقل . وبهذا يصبح هو المطلق الخالص البسيط . إن جميع المهادات المطلقة توجد - «فى» - شيء ما ، وهى تُحَدَّدُ بأنها كل ما يوجد - «فى» - شيء ما . غير أن العالم نفسه لا يوجد فى شيء ما . إنه هو الشيء الكلى . وإذن فالعالم وحده هو المهاد المطلق ، مأخوذاً بمعنى الاستقلال المطلق .

٩ - لعل من أهم الاكتشافات التى توصلنا إليها حتى الآن

(*) الكلمة الأصلية Substrat أو Substratum تعنى من ناحية أصلها اللاتينى الأساس أو القاعدة التى تبنى عليها طبقات أعلى ، أو المادة الأولية التى تحمل خصائص معينة ، وقد يمكن ترجمتها أيضا بالجوهر أو الحامل أو القوام . وقد فضلت كلمة المهاد تحاشياً للظلال الفلسفية التراثية المرتبطة بالكلمات الأخرى .

اكتشاف الفارق بين التجربة المباشرة والبحث (المقصود الواعي) . فنحن حين نعيش فى العالم ببساطة لا نعيش فيه كما لو كنا نريد أن نجعله موضوعاً للبحث ، أو كما لو كان مبحثاً نهتم بالنظر فيه . وحتى لو وجهنا اهتمامنا نحو الجزئيات ، سواء أكانت أشياء واقعية، أم أموراً شخصية ، فإننا لا نبحث فى بيئة هذه الأشياء ولا فى آفاقها التى تعطى لنا من خلالها .

وينبغى علينا ، فيما يتعلق بمسألة البحث ، أن نلتفت إلى أمر مهم يتصل بمنهج الكشف الظاهراتى . ولابد لنا - إن جاز هذا القول - أن نكتبه على الحائط حتى لا ننساه ؛ لأن النسيان يغلب على كل من يميل بطبعه إلى التفكير والتنظير .

إن ما أجده عندما أغير موقفى وأتجه إلى البحث ، لا يبقى على ما كان عليه فى الأصل ؛ أى على ما كنت أجربه تجربة مباشرة ، وأحياه حياة مباشرة . إنه الشىء نفسه ، وهو فى الوقت عينه شىء آخر مختلف . ومنهج الكشف الظاهراتى بأكمله لا يسمح لنا إلا بالإحالة إلى الحياة التى نعيشها بطريقة عينية ، وإلى التجربة العينية الملموسة التى تبقى - بما هى كذلك - فى نهاية المطاف غير قابلة للتعبير عنها من جهة ما تمثله من حياة وتجربة مباشرة . إن العبارات التى تقال عنها لا تكون ممكنة إلا على صورة إحالاتٍ عكسية .

١٠ - لقد انطلقنا من المشكلة الأساسية فى فلسفة الظاهرات ، ألا وهى مشكلة المُعْطَى فى علاقته المتوترة مع المعنى المُعْطَى معه ؛ أى من المعطى وتفسيره . ثم وصلنا فى النهاية إلى «الداخل» النهائى المطلق والمستقل أو المكتفى ؛ ونعنى به العالم . ولسنا بحاجة إلى الإشادة بما أسداه هسرل إلى الفلسفة بمنهجه الجديد ، وبكشفه للعالم وللحياة التى تجرب العالم . ولنكتف فى هذا المقام بذكر عبارة واحدة قالها الأستاذ ج . جرانيل : «إن هسرل هو ببساطة أعظم فيلسوف ظهر منذ الإغريق» (إدموند هسرل ، فى الموسوعة العالمية ، المجلد الثامن ، باريس ، ١٩٧١ ، ص ٦١٣) .

ومع ذلك فهنالك «داخل» مطلق آخر لم يره هسرل . وسوف يتحتم علينا أن نسأل أنفسنا إن كان هذا المطلق مرتبطا بالعالم ، على أى نحو يتم ارتباطه به ، بل إن كان يشمل هذا العالم ويحيط به

إن اكتشاف هُسِّرْل للأفق ومن ثم للعالم يأتى من فلسفة تركز على الرؤية . وقد كان هسرل نفسه على وعى كامل بهذا ؛ تشهد على ذلك رسالة وجهها إلى أ . ميتسجر وقال له فيها : «أنا الذى وهَبْتُ حياتى كلها لتَعَلُّم الرؤية والمران عليها وتأكيد حقوقها ، أقول : من بلغ درجة الرؤية الخالصة (بالعمل على كشف العيانات أو الحدوس) فقد بلغ اليقين الكامل بالمرئى ، بوصفه عملية إتمام لما هو «معطى عطاءً أوليا» (. . . .) ثم أضيف عن المنهج وآفاق مجالات البحث عن الأفكار هذه الكلمة الوحيدة : انظر !» (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، ٦٢ ، ١ ، المجلد النصفى ، ص ١٩٦)» .

ومع أن التاريخ يشغل مكانا مهما من مؤلفات هسرل التى وضعها فى أخريات حياته ، فإننا لا نكاد نجد فيها شيئا عن الأساس الذى يقوم عليه التاريخ ، ونقصد به العمل . وإن فيلسوفاً ينطلق من الرؤية كما يفعل هسرل ، لابد له - كما كان من الممكن أن يقول بنفسه - أن «يكف» العمل ، على الرغم من أنه يتساوى مع الرؤية فى أهميته .

١١ - وقد عَثَرتُ على نقطة الانطلاق الوحيدة لظاهريات العمل - التى يمكن أن تقف على قدم المساواة مع ظاهريات الرؤية ، أو بالأحرى يمكن أن ترتبط بها - فى بعض الفقرات الموجزة أشد الإيجاز ، وفى موضعين يشغلان عدة صفحات من المخطوطات التى تركها وراءه وتناول فيها موضوع «الذاتية المشتركة» . وهى المخطوطات التى لم تنشر إلا منذ ثلاث سنوات . وما سأعرضه عليكم الآن مستمدٌ من مخطوطات هسرل التى ترجع إلى بداية العشرينيات . والذين يعرفون منكم فلسفة هَيْدِجَرْ سيدهشون قليلا مما يسمعون .

يصف هسرل العالم ، كما يعطى لنا عطاء مباشرا ، بأنه عالم عملى . إننى - بصفتى «أنا» جسميّة ، جسدية أو متجسدة - لا أعيش فى بيئة وعالم جسميين أو ماديين . فبيئتى وعالمى هما فى الأصل بيئة عملية . ولهذه البيئةجانبان : فأنا أتدخل فيها ، وأشكلها أو أغير شكلها ، وأسعى لتحقيق أهداف وغايات فيها .

بَيْدَ أن غائية العالم العملى ليست «موضوعية» بحتة ، بل تنطوى على الحالة الوجدانية (المزاج) والتعبير . والآخرون ، الذين يُعْطَوْن لى فى صورة جسدية ، يُعْطَوْنَ لى كذلك مع تعبيرهم عطاء مباشرا . وأنا نفسى معطى لنفسى مباشرة فى أحوال وجدانية متغيرة ، أعرف عن طريق الآخرين أنها معبرة : «إن العالم فى مواجهتى (. . .) ، العالم الذى هو «مسرحى» ، ومجال نشاطى ؛ العالم الذى يصيبنى بالفزع والخوف وسائر الأحوال الوجدانية ؛ هذا العالم كان دائما مثل هذا المسرح ؛ وهو يستمد ملامحه من أوجه نشاطى وفاعليتى ، ومن مختلف الأحوال والأمزجة التى تعرض لى» .
(الحولية الفلسفية لجمعية جورْيس ، المجلد الثانى ، قبل سنة ١٩٢٤) .

إن الجسد والتعبير متشابكان ومتلازمان . ولما كان العالم فى جوهره عالما عمليا ، فإنّ التعبير والحالة الوجدانية ينتقلان من الأجساد إلى الأجسام (الأشياء المادية) ، بحيث «تعبر» كثير من الأشياء ، وتثير فى معظم الأحيان نوعاً من المزاج أو الحالة الوجدانية .

وفى العالم العملى يكون الجسدُ أداةَ الأدوات ، بحيث تُعَدُّ الأدوات (الآلية) امتداداً لجسدى .

إننا نقوم بتشكيل البيئة تشكيلاً مناسباً . ويكون للأشياء التى شكلناها جانبان ؛ فهى فى الجانب الأول تشير إلى الإنتاج البشرى ؛ كما تتصف فى الجانب الثانى بأنها يمكن أن تخدم أهدافا وغايات معينة . والمعنى العملى (أو النفعى) للأداة نفسها يُحِيلُ

بدوره إلىَّ من ناحيتين . فهو من ناحية يحيل إلىَّ بوصفى «أنا» جسدية قادرة على استخدام هذه الأداة بطريقة أو بأخرى ؛ وهو من ناحية أخرى يُحيلُ إلى كَوْنى «أنا» ذات رغبات ، وقيم ، وغايات عملية ، تتصرف فى تلك الأشياء المُشَكَّلَة لتحقيق هذه الرغبات والقيم والغايات : «إن عالم البيئة لا يتكون فقط من طبيعة مادية ومجموعة موحدة من الظواهر ، بل هو كذلك بيئة أقوم أنا (وغيرى من الناس) بتشكيلها . إنه تغيير فى شكل الأشياء يتم وفقا للغايات المقصودة ، وبأفعال غائية أو عملية ، تكشف عن الجانب المزدوج الذى أشرنا إليه . والشكل نفسه ، على النحو الذى انتهى إليه ، سواء أكان ساكنا أم متحركا ، يحيل إلى أفعال موجهة لتحقيق هدف ، وإلى إنتاج مقصود ، وينطوى على معنى غائى باطن ، وخاصية قابليته الدائمة لأن يوضع موضع التصرف من جهة الأفعال التى تتوخى غاية ؛ وذلك باعتباره أداة أو آلية وسيلة أخرى من وسائل التشكيل . هنا أيضا نجد الجانب المزدوج المشار إليه . فالمعنى المرتبط بتحقيق غاية أو هدف يحيل إلى «أنا» ذات جسد وقدرات جسدية ، ولكنها كذلك «أنا» تشعر برغبات ، وتَصدر أحكام القيمة ، وتسعى للوفاء بأهداف وغايات» (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٠ ، سنة ١٩٢٤) .

هكذا نرى بوضوح تام كيف يدخل العمل فى نسيج العالم العملى .

ويتحدث هسرل فى موضع ثان عن أن من طبيعة البشرية أن تعمل على تطوير نفسها ، وتضفى على العالم طابعا إنسانيا . ما معنى هذا القول ؟ معناه أولا أن الإنسان يطور ذاته باستمرار على المستوى النفسى وبوصفه شخصا . ومعناه ثانيا أن هذا يرجع إلى أنه يحيا حياته فى عمل متصل ، وأنه ينتج ما ينتجه بنشاطه الفردى أو الجماعى . ومعناه ثالثا أن هذا التشكيل الفعال للبيئة يخلع على العالم معنى إنسانيا . و«أنسنة» العالم هذه أو خلع الطابع الإنسانى عليه يتم عن طريق التعاون المشترك مع الآخرين . فالأفراد يحققون على الدوام أفعالا ويقومون بأعمال فى إطار الجماعة ومع الجماعة . ونتيجة هذه الأعمال تدخل فى تكوين العالم . فالعمل إذن هو الذى يصبغ العالم بصبغة إنسانية . ويعبر هسرل عن هذا بوضوح عندما يقول إن العالم يعرض علينا وجهه العقلى أو الروحى ؛ وهذا الوجه هو العمل . وهو كذلك ما ينتج عن العمل ، سواء أكان عملا مقصودا أم غير مقصود .

والواقع أن الأمر منذ البداية لا يتعلق بالصنع وحده ، ولا بالفعل الأدائى ، بل يتعلق بالعمل الشخصى الذى يوثق رابطة الفرد مع الآخرين ، ويحثه على التواصل معهم ، ويتيح له أن يحقق شخصيته الاجتماعية ، وأن يكون - نتيجة لذلك - شخصا مشاركا فى جماعة نشطة (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١ وما بعدها) .

(ب)

١٢ - على الرغم من الأهمية البالغة للمنطلقات التى أشرنا إليها فإن هسرل لم يستعن بها على اكتشاف العالم . ولهذا فسوف نحاول أن نقوم بهذا فى القسم الثانى من تأملاتنا . سنحاول ، من منظور العمل ، أن نقوم بتحليل مواز لذلك التحليل الذى أجريناه مع هسرل فى القسم الأول من المحاضرة ، عندما كنا بصدد تفسير الأفق اعتمادا على مفاهيم معينة ، كالمهاد والتحديد والعالم . ولكننا لن نلجأ إلى هذه المفاهيم باعتبارها نماذج يقتدى بها ، بل سنسترشد بها فى القيام بالتحليل الموازى الذى أشرنا إليه .

١٣ - لو أننا بحثنا عن مفهوم مكافىء للمهاد المعيش ببساطة ، لكان أول ما يخطر على بالنا - على الأرجح - هو الفعل أو العمل . فإذا حاولنا أن نفسر معنى العمل تبينا أنه فى الواقع مواز للتحديد . ولكن كيف كان هذا ممكنا ؟ لنسأل أنفسنا ببساطة ما مقومات العمل ؟ أو بتعبير أفضل ، ما المقومات التى يدخل فيها العمل ؟ ولا ننسى أن العمل الذى نقصده هنا ليس هو العمل الشيئى أو الأدائى ؛ فالعمل يدل على الانطلاق من شىء والاتجاه إلى شىء . فقد استُثِيرَ فىَّ باعثٌ أو دافعٌ معين ، جعلنى أسعى لتحقيق شىء ما فى المستقبل . ثم إننى لا أعمل إلا بالنظر إلى الآخرين الذين يعملون هم أيضا فى إطار موقف معين . ولكن ما معنى الموقف الذى يوجد فيه عدة أشخاص يشتركون سويا فى العمل ؟

الموقف جزء من تاريخ . ولقد نشأ وتطور ابتداء من ماض ، كما أنه يشير فى ذاته إلى المستقبل . وفى الموقف تكون لدىَّ مقاصد معينة ، وغايات أحققها بواسطة العمل ، مثلى فى ذلك تماما مثل الآخرين الذين ينتمون - بوصفهم عاملين - إلى الموقف نفسه . والموقف فى النهاية وضع حاضر فى تاريخ .

١٤ - من الطبيعى أن يؤدى بنا هذا إلى السؤال التالى : ما هذا الذى نسميه تاريخا ؟ وهى مشكلة معقدة لا يمكن أن نتناولها هنا بكل تفصيلاتها . وقبل أن نسأل عن معنى تاريخ معين وعن مضمونه ، نود أن نطرح هذا السؤال : أين يتبين - أول ما يتبين - معنى تاريخ معين ووحدته ؟ وسنجد هذا الجواب : فى تاريخ(*) يُرْوَى كتابة أو مشافهة ؛ فى حكاية ؛ فى قصة[1] . والتاريخ الذى يُرْوَى ، أو يمكن أن يُرْوَى ، يمكننا أيضا أن نسميه قصة[2] أو حكاية مروية[3] ؛ وذلك حتى لا تثير الكلمة (التى تعنى التاريخ والحكاية[4] معا) أى غموض فى المعنى

ونسأل الآن : ما الحكاية أو القصة ؟ القصة هى التى تروى لنا تاريخاً . وكما يتحول الموضوع لأول مرة إلى مهاد بفضل عبارتنا - عبارتنا التى تجعله موضوعاً للبحث - ، كذلك لا يتحول التاريخ الحى - الذى لم يصبح بعد تاريخاً بمجرد تجربته تجربة حية - إلى تاريخ إلا بفضل روايتنا أو قصنا له . والقصة تروى التاريخ نفسه ، أو تقص حكايته ، بإحصاء الشخصيات والأحداث ، وذلك فى تتابعها ومن جهة تتابعها . وبم يبدأ

(*) يلاحظ أن المؤلف يعزف نغمات متعددة على وتر كلمة ألمانية واحدة هى Geschichte التى تعنى التاريخ ، والحكاية ، والقصة ، والخبر المروى . ولهذا لزم التنويه .

الإحصاء والقص[٥] ؟ يبدأ بالحدث الأول والشخصية الأولى ؛ يبدأ بالبداية . فالقصة تبدأ بتكرار البداية باعتبارها الأصل الذى انحدرت منه . وبهذا تكون القصة تكراراً واستعادة ، كما يعاد وضع الماضى[٦] فى التاريخ (أو الحكاية التاريخية) ، بحيث يَسْتحضِرُ هذا الماضى حاضره الذى كان ، ويصبح التاريخ (أو الحكاية التاريخية) استعادة (إعادة وضع) وقصاً فى وقت واحد . وهكذا يفسر التاريخ نفسه بنفسه عندما يستعيد أصله - عن طريق القص - ويكرره ويحصى ما جرى بعد ذلك . ونود هنا أن نقدم نموذجاً مثالياً يوضح ما نقول . فقد يحدث أن تبدأ قصة (أو حكاية) «من الوسط» ، وألا يعرف الأصل فيها أبداً ، ولكنها تنتهى - مهما يكن ذلك بطريقة معقدة - إلى نهايتها التى تشف عنها بدايتها (ولا ننس أن العودة إلى الأصل تظل هى العنصر الأساسى فى كل «تفسير» ، وأن هذه العودة تتحول فى الفلسفة إلى البحث عن «الأصول» والمبادىء الأولى - «الأرخاى»)[٧] بهذا تبرر القصة نَفْسَها بوصفها هذه القصة . وبهذا أيضا تستبعد منها المصادفة بطريقة معينة . نقول «بطريقة معينة» لأن المصادفة تبقى بطبيعة الحال هى المصادفة ، ولكنها تكتسب فى القصة معناها الخاص بوصفها حدثا «مقصوداً» يضفى على الموقف أسلوباً «جديداً» . والواقع أن المصادفة جزء من الحدث المفهوم فهماً عينياً .

١٥ - إن الذى يستوجب التفسير والتبرير ليس هو الإمكانات العامة والمجردة ، بل هو «الهنا والآن» للحالة الخاصة ؛ هو فردية قصة[٨] عينية يمكن أن تُجَرَّبَ تجربةً بسيطة . ولا يتيسر فهم الطابع الفردى للحدث الشخصى المعيش إلا إذا نجحنا فى رَدِّه إلى ما لا يقل فردية وعينية ، بحيث لا يقبل أى تفسير آخر ولا يحتاج إليه . ولكنه (أى الطابع الفردى . .) يجب أن يكون واضحاً ؛ ومعنى هذا أن البواعث أو الدوافع التى تحرك أبطال القصة أو شخصياتها الفاعلة ينبغى أن تكون واضحة . والدوافع بدورها تتطلب تبريراً ؛ لأنها تكون فى الغالب الأعم غامضة . وسبب الدافع والقصد هو مبرره . ولكن هذا يبين أيضا أن السبب نفسه كثيرا ما يكون غامضاً ومخفياً . وما أكثر ما نقف أمام الدافع متسائلين : لماذا يفعل إنسان هذا أو ذاك ؟ أو لماذا أفعله أنا ؟ .

١٦ - إن تبرير الرؤية هو الصحة أو الحقيقة . وقد بينا أن الحق لا يوجد إلا مخصصاً ، وذلك بوصفه تحقيقاً (أو تأكيداً للحقيقة) ، يستند إلى وحدة العالم وتجانسه (أو اتساقه) . وعلى ذلك يكون «تبرير» العمل هو الكشف الخاص عن الدوافع ، سواء كانت خيرة أو شريرة ، اعتماداً على وحدة القصة نفسها واتساقها . ولابد أن يتم إدراك هذه الدوافع فى سياقها المترابط . وفى هذا تكمن وحدة القصة . إن القصة تفسر نفسها وتقدم الحساب عن نفسها . ولهذا نلمس العلاقات والروابط العميقة بين المعانى المختلفة التى تدل عليها كلمة القصة والقص فى اللغات الأوربية المختلفة مثل : Erzählung(قصة) ، Tale (حكاية أو خبر مروى) ، Récit(قصة) ، Conte(أقصوصة) ، Count(يحصر أو يحصى) ، Account(يقرر أو يَعُدُّ أو يقدم الحساب) ، Raconter(يحكى أو يروى) ، مع العلم بأن الكلمة الأخيرة تحيلنا إلى Reconter(يعيد العدَّ والحساب) وإلى Ren—Contrer(يلتقى بـ . .) و Rendre Compte(يقدم الحساب عن . .) . أما كلمة Tale(قصة - حكاية - خبر) الإنجليزية فتأتى من الفعل Tell (يخبر) ، الذى يتصل كذلك بالعَدِّ . إن المرء يعيد العدَّ ويقوم بالحصر والإحصاء ؛ وهذا يوضح التبرير (أو تقديم كشف الحساب) . والماضى تُسْتَعادُ روايته أو يُعادُ وضعُه - من جديد[٩] . وبذلك يمكن أن يُسْأَلَ أو يُسْتَجْوَبَ على نحو ما تُسَجل شهادة الشاهد ، بل إن الماضى الذى تُعادُ قصته أو يُعاد وضعه (فى الحاضر) يمكن أن يقدم الشهادة (عما جرى فيه) . والكلمتان Conte فى الفرنسية و Countفى الإنجليزية تأتيان من العدِّ . ولا شك أن الكلمة الفرنسية Raconter تردد أصداء العدّ وتقديم الحساب أو التبرير واللقاء . فبغير اللقاء لا يمكننى أن أقوم بهذا أو ذاك .

١٧ - إن الشىء الذى تكاد القصة تخفيه هو النهاية . فالقصة لا تتوقف عند نهاية حقيقية ، أو لا تنقطع انقطاعاً ، وإنما تنتهى إلى نوع من الحاضر الذى حكت لنا أصله . فالنهاية تقع إذن فى الحاضر .

ويصدق نفس الشىء على المستقبل . فلو أرادت القصة أن تحكى المستقبل لما جاز لها أن تتوقف ، ولكان عليها أن تواصل الحكى . لكن المستقبل لن يكون عندئذ هو المستقبل ، بل سيكون ماضياً محكياً . إن المستقبل فى القصة أشبه ما يكون بامتداد الحاضر الذى تتوقف عنده القصة . فالقصة تقودنا إذن إلى حاضر لم يقص (لم يُحْكَ) ، حاضر مفتوح ، متعال على الزمان إن صح هذا التعبير .

١٨ - هكذا يكون الموازى المقابل للمهاد - الذى يمكن تجربته تجربةً خالصة - هو حكاية أستطيع أن أرويها أو أسمع غيرى يرويها .

أما عن العمل فيمكننى - موازاة للتحديد - أن أسميه وأحوله إلى مهاد . ويتم هذا عندما أقدمه أو أضعه فى موضع الصدارة ، وأجعل منه عملاً منجزاً أو تاماً . ولكن العمل لن يخرج عن كونه تحديداً نسبياً للتاريخ ؛ إذ لا يوجد عمل وحيد ولا عمل من إنجاز فرد واحد .

١٩ - لنتابع الآن التحليل الموازى الذى بدأناه .

كما أن هناك مهاداً يمكن تجربته تجربة خالصة ، أى مهاداً مطلقاً ، يتكون من واقع مفرد أو من أنواع متعددة من الواقع ؛ من مجموعة أو «تشكيلة» من الوقائع ، فهناك كذلك حكاية يمكن روايتها وتجربتها تجربةً خالصةً بسيطة غاية البساطة ، كما أن هناك بالمثل حكايةً هى «تشكيلة» أو مجموعة أشكال من الحكايات التى يمكن تجربتها تجربةً خالصة ، أى إدراكها إدراكاً مباشراً .

وقص الحكاية البسيطة يوازى التخصيص (الذى تحدثنا عنه فيما سبق) . فالحكاية تبرز من حكاية شاملة فى الخلفية ، كما ترتبط - إذا تمعنا فيها عن قرب - بحكايات أخرى . بهذا

نكتشف علاقات الترابط العامة بين الحكايات المختلفة ، أو نكتشف أن هذه الحكايات يحيل بعضها إلى البعض الآخر .

٢٠ – لقد استطاع هسرل أن يميز المهاد المطلق من المهاد النسبى ، وأن يفرق كذلك بين التحديد المطلق والنسبى . وقد بين أن المهادات المطلقة بطبيعتها المطلقة ، أى بحكم كونها قابلة للتجربة المباشرة الخالصة ، ليست مستقلة بنفسها . فهى فى رأيه يحيل بعضها إلى بعض كما تحيل دائما إلى ما يتجاوزها ؛ أى إلى ما تكون فيه : وهو العالم .

هنا نصل إلى هذا السؤال المهم : أين توجد الموازاة ؟ وما «الداخل» المطلق المستقل الذى توجد فيه الحكايات ؟

٢١ – ربما يبدو للوهلة الأولى أن هذا الداخل هو الزمان . وقد كنا انطلقنا من الموقف بوصفه الوضع الحاضر لحكاية ما . والموقف شىء صار أو خضع للصيرورة ، وأنا الذى أُوجَدُ فى الموقف لى كذلك «صيرورتى» ، التى تسهم فى تحديد الموقف بالنسبة لى ، وأنا ونحن لنا مقاصدنا ، ونحن نسعى إلى شىء فى المستقبل ، ولنا مقاصدنا التى نحققها بأعمالنا المتجهة إلى المستقبل . غير أن الزمان – وهذا ما بينه هسرل بوضوح تام – لايوجد «كظاهرة» ؛ لأننى لا أستطيع أن «أراه» ولا أن «أتأمله» . إن العالم ظاهرة ، وهو معطى لى ؛ أما الزمان فليس معطى لى ؛ إنه صورة العالم (أو شكله) كما هو صورتى أنا نفسى (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٢) . ومع ذلك فنحن نتكلم عن الزمان ، أى «ندركه» على نحو من الأنحاء . ولكن ما طبيعته التى ندركه عليها ؟

لقد بين هسرل أن الزمان هو صورة (شكل) الحياة التى تجرب العالم . وقد رأينا منذ قليل أن الحياة التى تجرب العالم ليست رؤية فحسب ، بل هى عمل أيضا . ومعنى هذا أن الحياة التى تجرب العالم تجرى على هيئة حكايات (تواريخ) ، وأنها يجب أن تُدْرَكَ بهذه الصفة . والظاهرة العينية ليست هى الزمان ، بل هى الحكاية (التاريخ)[١٠] المعيشة ، المروية ، والمعبر عنها . والزمان هو صورة الحكاية (التاريخ) . والزمان لا يظهر نفسه بنفسه ؛ إنه يعبر عن نفسه بوصفه صورة مضمون حىّ . أما ما يُظْهِرُ نَفْسَه فهو الحىّ ذاته ؛ الصورة والمضمون ، الحكاية (التاريخ) العينية . إن الزمان – من حيث إنه صورة – كامن فيما يُعَبر عنه ، وما يقال ، وما يُسمع ، وما يُعاش ، وما يُحكى .

٢٢ – لو بحثنا تبعاً لهذا عن «داخل» الحكايات (التواريخ) باعتباره ظاهرة ، لما أمكن أن يكون هو الزمان ؛ إذ ليس الزمان ظاهرة بل هو صورة ؛ ولهذا يتحتم أن يكون هو الحكاية (التاريخ) المطلقة المستقلة .

إن ظاهرة «الحكاية (التاريخ) المطلقة المستقلة» ، بوصفها «الداخل» الذى يشمل الحكايات (التواريخ) ، تفجر صورة الزمان . ويرجع هذا إلى سبب بسيط ؛ فالحكاية – وهذا شىء يقتضيه معناها – يجب أن تكون ذات بداية ونهاية . أما الزمان أو الزمانية – بوصفها صورة – فليس له بداية ولا نهاية . ولو حاولت أن أتصور بداية للزمان لبقيت دائما «فى» الزمان . ويصدق نفس الشىء إذا حاولت أن أتصور نهاية الزمان . وكلما تصورت البداية أو النهاية بقيت داخل صورة الزمان .

ولما كان للحكايات وللتاريخ صورة الزمان ، فإن بداية ونهاية التاريخ الذى نوجد بداخله «لا يمكن أن تعطى للرؤية» . ويصدق هذا على تاريخ حياتى الخاصة المجرَّبة للعالم . فأنا مثلا لا أعرف شيئا عن مولدى إلا من الآخرين . كما أن موتى لم يُعْطَ لى . ويصدق نفس الشىء صدقاً أعم وأشمل على «الداخل» المطلق المستقل الذى توجد فيه كل الحكايات .

إن المهاد المطلق قد أعطى لى فى تجربة خالصة بسيطة . ويمكننى أن «أقص» التاريخ المطلق باعتباره تجربةً خالصةً حية . ولكننى لن أستطيع أن أقص بداية التاريخ المطلق المستقل ونهايته بصورة حقيقية وافية . ولهذا لا يمكن أن يقص التاريخ المطلق والمستقل – باعتباره «الداخل» المطلق المستقل – على نحو ما يُقَصّ التاريخ «الزمنى» (أو التارخ الواقع فى الزمان) .

٢٣ – ان التاريخ المطلق والمستقل يفجر صورة الزمان ؛ وبهذا يعلو على الزمان ويتجاوزه . وكما أن العالم فى رأى هسرل هو «العالى» (الترانسندنس) ، فالتاريخ المطلق كذلك هو «العالى» .

هكذا نجد أنفسنا أمام هذا السؤال العسير : كيف يتيسر إدراك هذا «الداخل» المطلق والمستقل ؟ فكما أن العالم ليس مهادا يمكن أن يجرب تجربة خالصة بسيطة ، كذلك التاريخ المطلق والمستقل – وهو «الداخل» الذى يحتوى جميع الحكايات (التواريخ) – ليس حكاية (تاريخا) يمكن أن تقص أو تروى رواية خالصة بسيطة .

٢٤ – ما هذا الذى يحتوى البداية والأصل اللذين يتجاوزان الزمان ، كما يشتمل على النهاية المفتوحة التى تتخطى الزمان أيضا ، دون أن يكون فى المستطاع قَصُّه أو روايته بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ؟ الإجابة تقول : إنه الأسطورة !

وكما أننا لا نملك ابتداءً ولا فى أغلب الأحيان وعياً «بحثيا» بالعالم ، فكذلك الحال مع الأسطورة . فنحن فى الغالب نجربها متناثرة فى شذرات ، أى فيما يسمى بالموضوعات الأسطورية ، دون أن نفطن إلى ذلك . ومع ذلك فإن من الممكن تفسير بنية الأسطورة ، شأنها فى ذلك شأن بنية العالم

مهما يكن الأمر فقد استطعنا على كل حال أن نؤكد هذه الحقيقة الأساسية : كما أن الوجود – «فى» – العالم هو الأسلوب الرئيسى لوجود الإنسان ؛ فكذلك يمكن أن نقول إن الوجود – «فى» – الأسطورة أسلوب أساسى فى وجوده .

٢٥ – اسمحوا لى فى الختام أن أعرض عليكم بعض الملاحظات عن البنية الأصلية للأسطورة .

سننطلق فى هذا العرض من تناهى الإنسان . والتناهى يظهر فى النقص . وليس المقصود بهذا أنه عيب أو «خطأ» يمكن

تلافيه ، بل المقصود به أن البنية الأساسية لكل موجود هى معاناة النقص – «فى» – ذاته وأكتفى بأن أذكركم بما بيناه فى القسم الأول من هذه المحاضرة عن النقص الملازم لتكافؤ كل معرفة (بحيث لا نجد معرفة مكافئة لموضوعها أو مطابقة لـه مطابقة تامة) . ولكى نفهم بنية النقص المشار إليها بصورة أفضل ، أود أن أقدم لكم ، باختصار شديد ، ودون دخول فى التفصيلات ، مثلين اثنين يلقيان عليه الضوء .

إن النقص لا يقوم على الكلية (أو الشمول) المفتقد . فاللغة مثلا تُعَدُّ ناقصةً فى ذاتها لأنها استدلالية منطقية . فهل يمكننا أن نتصور لغة كاملة ؟ هل يَسَعنا أن نتخيل لغةً شاملةً متكاملةً لا تقتصر على أن تكون لغة استدلالية منطقية ؟ إننا لنعجز حتى عن تصور مثل هذا الشمول الكلى !

ثم كيف تبدو صورة الزمان إنْ لم يكن فى ذاته نقصاً ؟ إن المثل يقول : الزمن يهرب[11] . وليس معنى هذا أن الزمان يفلت أو يهرب منا ، بل معناه أنه فى ذاته عابر وزائل . وحتى لو حاولنا أن نتصور الأبدية كزمن كلى فإنها لن تعدو فى الحقيقة أن تكون «لحظة دائمة»[12] . وهذا هو الذى يفترضه الزمان الذى يتدفق فى ذاته وينساب ويفلت حتى من ذاته .

هكذا تكون اللغة ناقصة فى ذاتها ، ويكون الزمان ناقصا فى ذاته . غير أننا لا نملك حتى أن نطرح هذا السؤال : ما الذى ينقص اللغة ، وما الذى ينقص الزمان ؟

٢٦ – نحن نرى إذن ، من وجهة النظر الفلسفية ، أن النَّقْصَ هو البِنيةُ الأساسية للموجود المتناهى . هذا النقص يتجسد فى الأسطورة ، ويمكن أن يُقَصَّ ويُحكَى ليتخذ بذلك الشكل الأسطورى – التاريخى لدراما أصلية . وتجسيد النقص بصورة درامية – تاريخية يقوم على حقيقة أن وفرة أو امتلاء أصليا قد فقِدَ فَقْدًا أليما ، وأنه سيستعاد مرة أخرى بالألم والمخاطرة . ومعنىً هذا أن الأسطورة لها شكل دراما أصلية تتمثل فى الوفرة الضائعة ، واليأس ، والرجاء ، والصراع ، والانتصار . فالأسطورة إذن فى صميمها هى أسطورة الصراع الدائم ، حتى ولو لم تظهر فى هذه الصورة بل فى صورة أخرى ، كأسطورة البحث على سبيل المثال . ولا يجوز بطبيعة الحال أن نفهم الصراع المذكور على أنه قوة أو على أنه مجرّد قوة فحسب ، بل يجب أن يفهم منه أنه جهد لا يتوقف عن الصراع .

٢٧ – إن الهدف من هذا الصراع هو الانتصار . وليس معنى الانتصار الذى نقصده سحقَ العدو بالقوة ، بل معناه خلاصه من اليأس ؛ معناه النجاة . وهكذا يرتبط الانتصار والخلاص والنجاة برباط لا تنفصم عراه . إن النجاة هى الانتصار الشامل على النقص عن طريق الأسطورة وبفضلها ، بحيث يلتقى الأصل والنهاية . وما النجاة فى نهاية المطاف ؟ إنها الانطلاق من «المقدس» بوصفه الأصل فى وجودى ، والوصول إلى المقدس بوصفه نهايتى . ومفهوم النجاة ، أو بالأحرى فكرته ، ليست فكرة غير محددة فحسب ، بل يتحتم أن تكون غير محددة ؛ إذ يكمن فيها الانتصار الشامل على النقص أو إلغاؤه إلغاءً شبه كامل .

٢٨ – اليأس يولِّد الأمل ؛ والأمل يولِّد الصراع . وفى الصراع يتحول اليأس إلى أمل فعال .

إن ضياع الوفرة الأصلية منا يمكن أن يكون شيئا من صنع الإنسان نفسه ؛ فمن المحتمل أن تكون قد ضاعت بسبب أخطاء ارتكبها أو ذنب اقترفه . لهذا يرتبط ضياع الوفرة الأصلية واليأس بالشعور بالذنب . ولهذا أيضا يقوم الصراع من أجل استعادة ما ضاع على الجهد المبذول للوصول إلى الخلاص من الذنب ؛ أى للوصول إلى الغفران ويرتبط بهذا الجهد أيضا أن نحاول تجنب الوقوع فى أى ذنب آخر . غير أننا لا ننجح أبدا فى ذلك كل النجاح ؛ وذلك لأننا موجودون دائما فى الذنب واليأس . ولهذا السبب على التحديد كان الغفران هو محو الذنب الأساسى أو الأصلى ، وإلغاء الذنب العينى المحدد .

ويرتبط كذلك بالأمل الفعال الذى لا يتوقف عن الصراع أن العذاب الذى ينطوى عليه اليأس والصراع يعد نوعا من الانتقال إلى الخلاص . ذلك هو الطابع الإيجابى للعذاب ؛ للعذاب نفسه من حيث هو بداية الخلاص ، وللصراع الذى يُعَدُّ سيراً على الطريق نحو الخلاص ، وذلك من حيث هو صراع مقترن بالعذاب ، وعذاب تقبله الإنسان برضاه ، ومن ثم فهو عذاب فعال .

٢٩ – نلاحظ من هذا كيف يتجلى فى الدراما الأصلية للأسطورة ما اتفقنا على تسميته بتاريخ النجاة أو تواريخ النجاة[13] . ولكن هذا لا يمنع أن تواريخ النجاة – وهذه ملاحظة مهمة – يمكن بغير شك أن تكتسب طابعاً سياسياً وتعبر عن جوانب سياسية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة الأخيرة .

٣٠ – بيد أن المهمة التى تضطلع بها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) ليست هى تفسير تواريخ (قصص) النجاة . والتحليل الظاهراتى للأسطورة – الذى ألقينا الضوء على الأسس التى يقوم عليها – سوف يجيب عن الأسئلة التالية : ما الوسائل والمناهج التى تعين على تصور تواريخ (قصص) النجاة ، وكيف تبدو أبنيتها الأساسية ؟ إن تواريخ النجاة أساطير رحبة شاملة . ونحن نجد بجانبها أساطير جزئية ، بل إن هناك أساطير شخصية . وسوف يتعين على فلسفة الظاهريات أن تلقى الأضواء على مضامينها وتكشف عن قيمتها ودلالتها على وجودنا الإنسانى .

نقلها إلى العربية

عبد الغفار مكاوى

هـوامش

(١) ينص المؤلف على الكلمتين المقابلتين بالفرنسية والإنجليزية وهما : a story, une histoire

(٢) ينص المؤلف هنا على المقابل الفرنسى للكلمةRécit

(٣) ينص المؤلف هنا على المقابل اللاتينى Narratioلكلمة القصة .

(٤) وهى كلمة Geschichteالألمانية .

(٥) يلاحظ هنا أن المؤلف يقرب كلمة القصة بالألمانية Er—Zählung من كلمة الحصر أو الإحصاء Auf—Zählung ، وذلك على طريقة الظاهرياتيين عموماً وهَيْدجَرْ بوجه خاص . ولا حاجة للإشارة إلى صعوبة التعبير عن هذه الاشتقاقات والتخريجات فى اللغة العربية . .

(٦) يعود المؤلف إلى تخريج معان مختلفة من كلمة Récitالفرنسية التى تعنى القصة وتدل فى الأصل على إعادة وضع ما مضى فى الحاضر Ré—Citer .

(٧) يستعمل المؤلف كلمة Archaiاليونانية التى تدل على الأصول . وغنى عن الذكر أن البحث عن الأصول والبدايات الأولى هو روح فلسفة الظاهريات ومنهجها ، حتى لقد سماها مؤسسها هسرل علم البدايات وعلم آثار الوعى . .

(٨) أكرر ما سبق قوله من أن المؤلف يستخدم فى الغالب كلمة Geschichteالتى تعنى التاريخ كما تعنى القصة معا ، ولهذا فضلنا أحد المعنيين تبعا للسياق ، اللهم إلا فى المواضع التى ينص فيها صراحة على القصةErzählung

(٩) يستخدم المؤلف هنا فعل القص فى اللغة الفرنسية Ré—Citer فى صيغته الألمانية Re—Zitierenبالمعنى الذى سبقت الإشارة إليه وهو إعادة الوضع .

(١٠) يلاحظ كما سبق أن المؤلف يستعمل كلمة Geschishteالتى تعنى التاريخ كما تعنى الحكاية . وقد أبقيت على المعنى الثانى فى صلب النص ، مع وضع الأول بين قوسين ؛ لأن المقصود فى النهاية أن الأسطورة تشمل الحكايات فى داخلها كما يشمل العالم فى تحليلات هسرل الموجودات داخله . .

(١١) ينص المؤلف على الأصل اللاتينى لهذا المثل : Tempus Fugit

(١٢) ينص المؤلف على الأصل اللاتينى لهذا التعبير Nunc Stans ، ويمكن تعريبه بالآن الساكن أو اللحظة الثابتة الدائمة ، على نحو ما نتصور السرمدية لحظة أو آناً كلياً ثابتاً فى مقابل الحركة الدائمة للحظات الزمان وآناته .

(١٣) هى القصص الدينية المقدسة ، وخصوصا قصة حياة السيد المسيح وعذابه (Heilsgeschichte)



اللغة والنقد الأدبي

تمام حسان

حين يكون العنوان «النقد الأدبي واللغة» يجرى الكلام من حيث المبدأ على النقد الأدبي بقصد الكشف عن ارتباطه باللغة ؛ وحين يأتى العنوان فى صورة «اللغة والنقد الأدبي» يدور الكلام فى الأساس عن اللغة بغرض الكشف عن مجال الانتفاع بنتائجها فى النقد الأدبي ، ولما كان عنوان هذا المقال على هذه الصورة الثانية ، أصبح المطلوب أن نتكلم عن جدوى الدراسات اللغوية فى مجال النقد الأدبي . وما من شك فى أن الدراسات اللغوية بصورتها التقليدية لم تكن عقيماً ، بل إنها قدمت للنقد القديم من الأفكار والأصول ما مكنه من البقاء عبر القرون . ولما ظهرت الاتجاهات الحديثة فى النقد ، وأراد أصحابها أن يكشفوا عن النقص الذى زعموه فى النقد القديم ، لم يجدوا من المطاعن ما يدمغونه به إلا أنه نقد لغوى الطابع ، لا يكاد يتخلص من ربقة الدراسات اللغوية على نحو ما كانت هذه الدراسات فى القرون الإسلامية الأولى . وإنما جاء هذا الطعن على النقد القديم من جهة أنه لخص عطاءه فى قواعد البلاغة العربية حتى لم يعد قادراً على التطور ولا سيما بعد أن تطور النقد الحديث فى مجالات عدة متكاملة ، جعلت النظرة النقدية كألوان الطيف تأخذ من كل شىء ما تحتاج إليه ، فتنتفع بالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية واللغوية والذوقية والجمالية الخ .

وبتقدم الدراسات اللغوية الحديثة فى القرنين الأخيرين وتشعبها وامتداد أطرافها ، أصبح مفهوما أن النظرة اللغوية إلى الأدب ربما حلت من المشكلات النقدية ما كان منذ قليل بحاجة إلى حقائق علم النفس أو علم الاجتماع أو غيرهما . وما ظنك بهذه الدراسات إذا كان من عدتها ما يعرف باسم علم اللغة النفسى Psycholinguistics وعلم اللغة الاجتماعى Sociolinguistics وعلم الأساليب Stylistics ؛ أفما تزال ، وهذا شأنها وتلك أبعادها ، قاصرة عن العطاء فى مجال النقد الأدبي ؟ ثم إن علينا أن ننظر فى تكوين الرسالة التى يتلقاها المتذوق من الأديب ؛ فهل نراها إلا بناء لغوياً يشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية ، ونزعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، وومضات جمالية الخ ؟ وهل يمكن لنا - إذا تجاهلنا البناء اللغوى والوظائف اللغوية - أن نصل إلى فهم صحيح لما عدا ذلك من النزعات والرموز والومضات ؟ إن النص الأدبي كالجسم الإنسانى ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة ؛ ولا يكون المنظر الجميل للجسم العليل . ومن هنا حق لنا أن نتوقع عطاء لغوياً فى مجال النقد ، يبدأ من أصوات النص ، فيمر بمقاطعه ، وصيغ كلماته ، ومعانى مفرداته ، وعلاقاتها فى السياق ، وتركيب جمله ، وأسلوب أدائه ، وتناسب عناصره ، وملاءمته لظروف استعماله ؛ كل ذلك قبل أن يثير الانتباه

للنـزعـات والنـزغـات والإشـارات والإيحاءات والـرمـوز والومضات ، وما قد يرد على بالك مما عدا ذلك . وإذا كانت الصورة الزيتية مؤلفة من الأصباغ ، وهى مادية محسوسة يمكن لها بانسجام تجاورها وتكاملها أن تولد الإحساس بالجمال ، فإن أصباغ الأديب إنما هى اللغة . ومن ثم كان على الصورة الزيتية والنص أن يبدآ بداية حسية لينتهيا نهاية فنية إبداعية .

علينا الآن أن نلتمس الكشف عن عطاء الدراسات اللغوية فى حقل النقد الأدبى ، وأن نوضح للقارىء الكريم قيمة هذا العطاء وغناءه فى هذا الحقل . واللغة كما قد يعلم القارىء «بنية» ومعنى أنها بنية أنها نظام تتكامل عناصر تكوينه تكاملاً يجعل البنية جامعة مانعة . فأما أنها جامعة فذلك كونها «لا تفتقر» إلى شىء من خارجها لتستعين به على أداء وظيفتها الكبرى وهى الاتصال . فالعربية مثلاً غانية عما عداها من اللغات ؛ إذ لها أصواتها وأقسام كلمها ، ونظام صيغها الصرفية ، ومعانى هذه الصيغ ، ولها أصولها وزوائدها ، ونظام اشتقاقها ، وعلاقات سياقها ، وقرائن أبوابها وأزمنة أفعالها ، وحقولها المعجمية التى تتمثل بها ثقافة مجتمعها ، وهلم جرا . فليس باللغة العربية حاجة إلى أصوات أجنبية مثل P أو V ، وليست بحاجة إلى قسم جديد من الكلم ، مثل adverb مثلاً ، وليست تتسع لصيغ صرفية جديدة ، أو وسائل جديدة لصياغة المفردات ، كأن تعتمد على الإلصاق affixation وهكذا . ومعنى أنها مانعة ترفض كل هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها «فلا تقبل» أداة تعريف غير أل ، ولا ضميراً غير ضمائرها ، ولا قاعدة نحوية غير قواعدها الخ . وحاصل ذلك أن كونها جامعة معناه أنها «لا تفتقر» ، كما أن معنى كونها مانعة أنها «لا تقبل» . فإذا اتفقنا على أنها لا تفتقر ولا تقبل فقد عرفنا كونها بنية .

واللغة نظام أكبر ، مؤلف من أنظمة فرعية ، كنظام الأصوات ، ونظام المقاطع ، ونظام النبر ، ونظام الصيغ ، ونظام الاشتقاق ، ونظام أقسام الكلم ، ونظام النحو الخ . فمثلها كمثل الجسم الإنسانى ، الذى يمثل نظاماً حيوياً ذا وظيفة كبرى «هى تحقق الحياة» ، ولكنه مؤلف من أنظمة فرعية ، منها النظام «أو الجهاز» الهضمى ، والإفرازى ، والدورى ، والتنفسى الخ . وفى كلتا الحالتين (حالة اللغة وحالة الجسم الإنسانى) تتكامل الأنظمة الفرعية فيفتقر كل منها إلى أداء النظام الآخر لوظيفته ؛ ولو بطل عمل أحد الأنظمة لاستحال على النظام الأكبر أن يحقق وظيفته التى قام من أجلها ، وهى «الاتصال» بالنسبة للغة ، و«دوام الحياة» بالنسبة للجسم الإنسانى .

وإنما دعانا إلى هذا النوع من التقديم للموضوع أننا نريد أن نبنى موضوع المقال على طرح ما يعطيه كل نظام فرعى على حدة للنقد الأدبى ؛ لأن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية ستمنح عرض الموضوع نوعاً من التنظيم قد لا يتحقق له إذا نسبنا كل شىء إلى اللغة فى عمومها . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية سيلقى ضوءا كاشفاً على دور الدراسات العربية القديمة فى حقل النقد ، ويظهر تطور النقد العربى القديم بخطوات تنسجم مع تاريخ ظهور فروع هذه الدراسات ؛ بمعنى أن النقد فى البداية كان نحوى الطابع ، وأنه استظل بعد ذلك بظل دراسة الإعجاز القرآنى ، ثم تطور إلى الطابع الجمالى الذوقى ، ثم أصبح صناعة ذات قواعد مضبوطة قلما تتيح للمرء مغامرة ذوقية فردية ، وأصبحت هذه الصناعة ذات شواهد كشواهد النحو ، تبرز القاعدة ولا تشحذ الملكة .

وقبل أن ندخل فى اختبار كل نظام من أنظمة اللغة لنظهر عطاءه للنقد الأدبى ، يجدر بنا أن نشير إلى قضية غاية فى الأهمية من حيث تتصل بحرية الأديب والتزامه . وذلك أن اللغة عرفية ، يحرسها المجتمع ، ويغار عليها فلا يسمح فيها بالتشويه أو التحريف أو الحرية الفردية . وللمجتمع فى غيرته على لغته عقوبات يفرضها على من ينتهكونها من الأفراد ؛ منها عدم الفهم ، ومنها السخرية ؛ ومنها الرفض والاحتجاج ، والاتهام بالشذوذ والمروق والنزق والحماقة ، والكف عن التعامل ، وتجنب الصحبة ، وعدم الإصهار الخ . ولكن الأديب أديب بالإبداع والابتكار ؛ وهو يبدع فعلاً ويبتكر باللغة وفى اللغة . أما إبداعه باللغة ، أى بواسطتها ، فأمر هو موضع القبول والتسليم ، ولكن التساؤل يدور حول إبداعه فى اللغة ؛ ما طبيعته . فهل يحق للأديب أن يبتدع فى اللغة صوتاً أو أداة أو كلمة أو ضميراً أو صيغة صرفية أو تركيباً لم يسبق إليه ؟ وهل يجوز له أن يجمع بين المتنافيين فيصف الضمير أو يجعله مضافاً ، أو يحذف دون دليل على المحذوف ؟ وهل يقبل منه أن يرتكب بعض المفارقات المعجمية فيسند اسماً إلى غير من هو له ، فيقول مثلاً «مات الحجر» أو «فرح الخشب» ؟ وهل يغضى الناقد عن ترخص الأديب فى قرائن المعنى ، كالإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام الخ ؟ وهل للأديب أن يخالف قواعد صياغة المفردات فيقول مثلاً : «مديون» بدل «مدين» ، و«بنّاى» بدل «بنّاء» ، و «وِعدة» بدل «عدة» ؟ وإذا فعل شيئاً من ذلك فما موقف الناقد من هذا الأديب ؟ إن من الصعوبة بمكان أن نسوق جواباً شاملاً لكل ما تقدم ، إما إيجاباً وإما نفياً ؛ لأن كل مفارقة لجادة الصواب من الأنواع المتقدمة تتطلب نظرة خاصة وجواباً خاصاً ، كما يتوقف حسنها وقبحها على ظروف ارتكابها ، بحيث تعد خطأً فى بعض الظروف ورخصة مقبولة فى بعضها الآخر ، وتحتسب خطأً من أديب وإبداعاً من أديب آخر قد يكون أكثر من الأول مهارة فى التعبير وخبرة بطرق الأداء اللغوى . وهكذا يكون التزام الأديب أو حريته فى مجال الاستعمال اللغوى أمراً نسبياً لا تجزىء فيه إجابة واحدة فى جميع الظروف والأحوال .

ندخل بعد هذا فيما نحن بصدده ، وهو عطاء الدراسات اللغوية للنقد الأدبى . ومن المعلوم أن فروع الدراسات اللغوية

تتعدد بتعدد الأنظمة اللغوية ، وتتدرج بتدرجها ، بحيث نرى دراسة الأصوات تمثل الخطوة الأولى فى هذه الدراسات ؛ لأنها تتناول صغريات وحدات التحليل اللغوى من الأصوات والوحدات الصوتية والمقاطع الخ . ثم تليها دراسة الصرف ، وهى تتناول مبانى المفردات ، ثم النحو ، وهو يتناول العلاقات فى التركيب . وهناك الدلالة التى تشمل دلالة المفردات (فى المعاجم) ، ودراسة الدلالة الاجتماعية للتركيب بكل ما يحيط به من المقام الذى حدث فيه الاتصال اللغوى . ثم هناك أيضاً دراسة الأساليب اللغوية وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية . دعنا - من ثم - نعرض عطاء كل فرع من هذه الفروع للنقد الأدبى .

لقد كشفت الدراسات الصوتية المعاصرة الشىء الكثير عن دور الأصوات اللغوية فى مجالى صحة النص وجماله . فأما فى مجال الصحة فقد اتضحت من خلال هذه الدراسات صلة الصوت بالفروق القائمة بين المفردات من حيث المعنى ؛ ومن ثم أصبح «الاستبدال» فى عرف المحدثين ، أو «المعاقبة» التى عرفها النحاة العرب ، وسيلة من وسائل الكشف عن الوحدات الصوتية التى تعين على التفريق بين المعانى[1] . فالفروق بين «ساح» و«صاح» ، وبين «مال» و «نال» ، وكذلك بين «قال» و «قاد» ، أو «قال» و«قيل» فروق صوتية أدت أولاً إلى معرفة أن السين والصاد وحدتان مختلفتان ، وكذلك الميم والنون ، ومثلهما اللام والدال ، وكذلك ألف المد وياؤه . وعرفنا من هذه الدراسات كيف نفرق فى الفهم بين «الصوت» و «الوحدة الصوتية»[2] ، وأنه إذا جاز لوحدتين صوتيتين فى بعض المجالات أن تشتركا فى مخرج واحد فإن هناك من الحلول ما يمكننا من نسبة الصوت المنطوق فى هذا المخرج إلى إحداهما . فإذا كانت النون فى «ينبغى» تنطق كما تنطق الميم (أى فى مخرج الميم) فإننا سنعلم من موقع الصوت (وهو موقع نون المطاوعة) أنه ينتمى إلى النون لا إلى الميم . وإذا كان الصوت الشبيه به فى «عنبر» ينطق فى مخرج الميم أيضاً فإننا سنعلم من جمع الكلمة جمع تكسير على «عنابر» أن الجمع رد الصوت إلى أصله ، أو بعبارة أخرى إلى مخرجه الذى ينسبه إليه نظام اللغة . ويقال مثل ذلك أيضاً فى «أنبوبة» و«أنابيب» . ولكن ذلك قد يصعب فى الكلمات العامية مثل «إنبابة» (ضاحية من ضواحى القاهرة) ؛ إذ لا سبيل إلى التحقق مما إذا كان أصلها الميم أو النون إلا من خلال ما نعرفه من طرق تأليف حروف الكلمة الواحدة من كراهية توالى المثلين أو المتقاربين . وما دامت الميم والباء من مخرج واحد فأغلب الظن أن اسم هذه الضاحية بالنون . والذى نسعى إلى إيضاحه هنا أن الدراسات الصوتية تضع هذا النوع من النظر فى متناول يد الناقد كما تضع بين يديه أموراً أخرى كالتى نسوقها فيما يلى .

لعل أكبر اتجاه شامل يصنعه علم الأصوات اللغوية فى خدمة النقد الأدبى هو ما يسميه النحاة العرب «طلب الخفة» ، ويسميه علم اللغة الحديث Economy of effort . وهذا الاتجاه العام الشامل ربما شمل كثيراً من الظواهر الموقعية التى تسعى اللغة من خلالها إلى تيسير النطق على المتكلم[3] . وقد تضطر صور الاستعمال الميسّر إلى العدول عن أصل أو كسر قاعدة بقاعدة أخرى . فمن أمثلة العدول عن الأصل بقاعدة ما نراه فى الإدغام حين يتوالى الأصلان ، كما فى «أردتم» ؛ إذ نجد الدال والتاء (وهما أصلان) يخرجان من مخرج واحد فيكون تحقيق النطق بهما ثقيلاً ، فيسعى الاستعمال إلى العدول عن أصل الدال إلى إدغامها فى التاء حتى يصبح الصوتان معاً كأنهما تاء مُشَدّدةٌ ، وذلك بحسب قاعدة إدغام المثلين والمتقاربين .

ومن العدول عن الأصل بقاعدة أيضاً ظواهر الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب ، وعدم ظهور الحذف ، والمناسبة ، وعدم ظهور الحركة للثقل فى الإعراب ، وكل ذلك إجراءات صوتية تحكمها قواعد تنتمى إلى المبدأ العام المسمى «طلب الخفة»[4] . أما العدول عن قاعدة بقاعدة أخرى فيتضح فى ظاهرة التخلص من التقاء الساكنين طلباً للخفة . ذلك أننا لو نظرنا مثلاً إلى فعل الأمر فى جملة مثل «اكتب الدرس» لوجدنا القاعدة الأصلية تحكم لفعل الأمر بالبناء على السكون ؛ ولكن فى توالى الباء فى آخر الفعل ، واللام الساكنة التالية لها فى النطق ، ثقلاً يدعو إلى طلب الخفة . ومن هنا يسعى الاستعمال إلى هذه الخفة بكسر الباء ، بحسب قاعدة تسمى قاعدة التخلص من التقاء الساكنين . وهذا إجراء صوتى ، يساق فى خدمة النظرة النقدية إلى النص ، ليكون من إجراءات نقد الصحة لا نقد الجمال .

ومن ظواهر طلب الخفة رصد الضوابط التى تضبط توالى الأصوات فى تأليف الكلمات المفردة ؛ وهى الظاهرة التى تسمى «حسن التأليف» أو ما يسمى فى الدراسات الحديثة Euphony . وقد عنى بدراسة هذه الظاهرة ابن دريد صاحب الجمهرة من القدماء ، ثم اثنان من أكابر علماء مصر هما الشيخان بهاء الدين السبكى صاحب عروس الأفراح ، وجلال الدين السيوطى صاحب المزهر ، وإن تمثلت عناية ثانيهما فى النقل والتعليق على ما قاله الأول فى عروس الأفراح ، وهو شرح على المفتاح للسكاكى .

يقول السيوطى فى المزهر (١١٥) : «اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت ؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الزلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة . ألا ترى أنك لو ألفت بين الهمزة والهاء والحاء فأمكن لوُجِدَتْ الهمزة تتحول هاء فى بعض اللغات لقربها منها ، نحو قولهم فى «أم والله» : «هم والله» ؛ وقالوا «أراق» و «هراق» ؛ ولَوُجِدَتْ الهاء فى بعض الألسنة تتحول . وإذا تباعدت مخارج الحروف حسن

التأليف» . «واعلم أنه لا يكاد يجيء فى الكلام ثلاثة أحرف من جنس واحد فى كلمة واحدة ، لصعوبة ذلك على ألسنتهم»(٥) .

وزاد السبكى على ذلك ما رواه عنه السيوطى (المزهر ١١٥) من أن الكلمة إذا كانت ثلاثية فتراكيبها اثنا عشر . وقد قسم المخارج إلى ثلاث مجموعات : العليا والوسطى والدنيا ، وجاء بالاثنى عشر تركيباً على النحو التالى :

فاء الكلمة	عينها	لامها	المثال
١ - المخرج الأعلى	الأوسط	الأدنى	ع د ب
٢ - الأعلى	الأدنى	الأوسط	ع ر د (لعله ع ب د)
٣ - الأعلى	الأدنى	الأعلى	ع م هـ
٤ - الأعلى	الأوسط	الأعلى	ع ل ن (لعله ع هـ ن)
٥ - الأدنى	الأوسط	الأعلى	ب د ع
٦ - الأدنى	الأعلى	الأوسط	ب ع د
٧ - الأدنى	الأعلى	الأدنى	ف ع م
٨ - الأدنى	الأوسط	الأدنى	ف د م
٩ - الأوسط	الأعلى	الأدنى	د ع م
١٠ - الأوسط	الأدنى	الأعلى	د م ع
١١ - الأوسط	الأعلى	الأوسط	ن ع ل
١٢ - الأوسط	الأدنى	الأوسط	ن م ل

ثم يقول إن أحسن هذه التراكيب الأول فالعاشر فالسادس وأما الخامس والتاسع فهما سيان فى الاستعمال ، وإن كان القياس يقتضى أن يكون أرجحهما التاسع ، وأقل الجميع استعمالاً السادس .

وبصرف النظر عما لاحظته على هذه الخطة فى كتابى اللغة العربية معناها ومبناها (٢٦٩) فإن هذا يعد نموذجاً للتفكير فى ظاهرة «حسن التأليف»(٦) . ولعل ذلك نفسه يمكن استعماله فى دراسة المعاظلة أو تنافر الحروف cacophony التى تعد أيضاً من مباحث الدراسات اللغوية التى انتقلت إلى النقاد فدخلت فى نظرهم إلى نقد النصوص الأدبية نقداً لغوياً .

وهذا المبدأ الصوتى ذاته هو الذى يسود اختيار الكلمة الشعرية المفردة ، وسلاسة الكلمات المتجاورة . وقديماً أطرى الناس شعر البحترى ؛ قالوا إنه خفيف على اللسان عند إلقائه ، وعلى الأذن عند سماعه ؛ وردوا ذلك إلى حسن انتقائه للكلمات ، وحسن رصفه للتراكيب ، كما ردوه إلى جمال أخيلته ، وحسن توليده للمعانى . وعاب القدماء على أبى تمام إسرافه فى البديع حتى جعلوا شعره كالعروس التى تنوء بحليها ، وعلى المتنبى اختيار كلمات مثل «الجرشّى» ، ورأوا شعر عدى بن زيد لينا ، ونسبوا إلى زهير من التنقيح مادعا إليه ما لاحظوه من سهولة ألفاظه وحسنها ، وميزوا فى غزل العذريين جرساً صوتياً خاصاً ، حمل إلى قراء هذا الشعر ماعدوه بساطة وصدقا . وإذا كان القدماء قد فطنوا إلى ما للأصوات من قيمة فى الحكم على الشعر فإن ذلك كان منهم اعترافاً بدور الدراسة اللغوية فى النقد ، أو إرهاصاً بهذا الاعتراف .

والذى يقال عن السلاسة يصدق أيضاً على جرس صوتى اخر هو الجزالة . وكما كانت السلاسة صفة لشعر البحترى ربما كانت الجزالة صفة لشعر المتنبى ؛ وهو شعر صاخب متين البنية اللغوية ، تكاد تسمع صياحه حتى فى صمت صفحات الديوان ، إذ يبصره الأعمى ويسمعه الأصم ، ويسهر الناس من جرائه ويختصمون . على أن القدماء وإن سهروا واختصموا من جراء هذه الظواهر فى الأدب لم يكادوا يضعون لها المصطلحات المضبوطة وإنما غلفوا فهمهم لها بطائفة من المجازات والتخييلات ، أشاروا بها إلى وجود الظواهر ولم يحددوا مفاهيمها ؛ فقالوا : حسن الديباجة ، طلى العبارة ، متين النسج ، قوى الأسر ، رقيق الحاشية ، له ماء ورونق(٧) . ولكن الدراسات اللغوية الحديثة ربما أدلت بدَلْوِها فى هذا الشأن ، فتكلمت عن ظواهر محددة ، كتقارب الأبعاد بين مقطعين وقع عليها النبر ، مما يأتى بإيقاع منتظم للكلام (وهو غير الوزن طبعاً) ، وكاختيار الكلمات فى ضوء طول المقاطع وقصرها ، بحيث تنسجم الكلمة المختارة بحكم تركيبها المقطعى مع نوع الغرض الذى سيقت من أجله ، وإن كان ذلك محدود الاستعمال فى اللغة العربية ، نظراً لتقارب طول البنية المقطعية فيها ، ولأن المقطع العربى الطويل بنوعيه (كالمقطع الأول من «طامة» ومثل كلمة «قبل» و«بعد» ساكنتى الآخر) لا يبلغ طول بعض المقاطع فى اللغات الأخرى .

ومن ظواهر طلب الخفة التى تستحق أن يشار إليها فى الكلام عن عطاء الدراسات اللغوية للنقد ظاهرة المناسبة الصوتية(٨) ، ومن أمثلتها حركة ضمير الغيبة ، وإشباع ضمير الغائب المفرد والجوار والإتباع ، وغير ذلك مما يجده القارىء فى كتابى : «اللغة العربية معناها ومبناها» ؛ فالملاحظ أن الهاء فى ضمير الغيبة تضم إذا سبقها فتحة أو ضمة أو ساكن غير الياء نحو لهُ وكتابهُ ومنهُ ، ولكنها تُكسر إذا سبقها كسرة أو ياء ساكنة ، نحو به وعليه ، وكذلك لهُم وكتابهُم ومنهُم ، ولكن بهم وعليهم ، وكذلك يخضع الإشباع وعدمه لحركة ضمير المفرد الغائب بقاعدة ؛ فإذا جاوره سكون قصرت حركته ، وإذا لم يجاوره السكون أشبع . ويبدو ذلك فى لهُ وبه وعليه وهذا فى الكلام العادى ؛ أما فى الشعر فالأمر يخضع لوزن الشعر ؛ فإذا دعا الوزن إلى الإشباع أشبع الضمير أيا ما كان ما قبله أو بعده والعكس صحيح ؛ بل إن ذلك يصدق على ألف ضمير الغائبة أيضاً فى الشعر . ومن المناسبة الإتباع ، نحو حيص بيص ، وشذر مذر ، وعطشان نطشان ، ونحو ذلك مما لا يبرر ثانية الكلمتين فيه إلا إرادة الوصول إلى المناسبة الصوتية . وربما كان

من قبيل ذلك ما نجده فى الحديث الشريف من قوله ﷺ ارجعن مأزورات (بدل موزورات ، أى مذنبات) غير مأجورات. كما أن من المناسبة ما أطلق النحويون عليه اسم «إعراب الجوار» ، نحو «جحر ضب خرب» بالجر فى «خرب» ، والقراءة التى تجر فيها كلمة «خضر» فى قوله تعالى : «عاليهم ثياب سندس خضر» . ومن المناسبة أيضاً انسجام حركة همزة الوصل وحركة عين الفعل فى الأمر ، نحو «اضرب» و «انظر» ، وهلم جرا . وكل ذلك ينتمى إلى نقد صحة النص أولاً .

تلك كانت ظواهر طلب الخفة . ولكن ثمة ظواهر صوتية أخرى لا سعى فيها إلى الخفة ومع ذلك يلجأ الأدب إلى تحميلها شيئاً من رسالته الفنية . ومن هذه الظواهر ما يسميه العرب حكاية الصوت للمعنى[٩] ، ويعرف منذ العصر الإغريقى باسم onomatopoea ، كما أن منها القافية الشعرية وبعض المحسنات اللفظية ، ومنها كذلك حسن إلقاء الشعر أو النص الأدبى بصفة عامة . والمقصود بحكاية الصوت للمعنى أن يكون فى جرس الصوت ما يذكّر بالمقصود بالكلمة . وقد ضربوا المثل لذلك بالتكرار الذى فى إخراج نطق الراء فى كلمة «خرير» ، وأنه يذكّر بخرير الماء ، وبالاحتكاك والرخاوة فى نطق الحاء ، وأنه يذكر بفحيح الأفعى ، كما أن رخاوة الفاء تذكر بحفيف الشجر ؛ وكل من الراء والحاء والفاء تحمل فى جرسها ما يوحى بمعنى الكلمة التى هى فيها . ومن ذلك أيضاً ما توحى به القيم الصوتية الخلفية والأمامية . ومع أن هذه الظاهرة ليست مطردة فى أية لغة فى هذا العالم وجدنا الرمزيين الفرنسيين يدعون إلى أن تحل هذه العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها محل العلاقة العرفية التى تسجلها المعاجم ؛ وبهذا يجعلون الكلمة كالنغمة الموسيقية ، توحى بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذى تعارف عليه المجتمع . أما فيما عدا هذا الموقف المتطرف من قبل الرمزيين فإن للأدباء مواقف من هذه الظاهرة تنتفع بها ولا تقننها .

والقافية الشعرية من الظواهر الصوتية التى يعتمد عليها النقد الأدبى ، ولها أصولها وقواعدها التى تجعلها من قبيل الدراسات اللغوية قبل أن تتخذ موضوعاً نقدياً . ولعل السبب الذى يحول بينها وبين أن تكون من النقد أن النقد لا يقعّد له ، وإنما ينتفع بالدراسات ذوات القواعد ، ومنها الدراسات اللغوية دون شك . وليس معنى كون القافية خاضعة للقاعدة أن الشاعر ليس حراً فى تخطيطها ، بل على العكس من ذلك ، يمكن للشاعر أن يكون حراً فى ترتيب أنماطها ، فيجعل قصائدهُ عمودية أو رباعيات أو موشحات أو غير ذلك . ولكنه بعد أن يضع خطة القصيدة عليه أن يلتزم القافية على الصورة التى اختارها ، وبالشروط التى حددها له استعمال الشعر وتقاليده .

ومن الظواهر الصوتية التى تدخل فى النقد الأدبى كل ما تتفق فيه الأصوات وتتعدد المعانى ، فيدخل فى ذلك التضاد ، والمشترك اللفظى ، والجناس التام ، والجناس الناقص ، والتورية ، وأسلوب الحكم ، والاستخدام[١٠] .

وهكذا يكون الجانب الصوتى للغة منبعاً ثرًّا لتيار النقد الأدبى وربما كان ذلك كذلك لأن اللغة فى أساسها منطوقة ، فمادتها الأولية هى الأصوات ، وأن الكتابة حدث تاريخى طرأ على الاستعمال اللغوى المنطوق فلم يكن أكثر من بديل ردىء للكلام المسموع .

ننتقل إذاً من إستعمال المادة الصوتية فى النقد الأدبى إلى ما يمكن أن يقدمه النظام النحوى للغة من عون للناقد . وإذا كنا قد نسبنا بعض الأبواب التقليدية فى الصرف إلى الجانب الصوتى من اللغة ، مثل الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب والحذف ، وحركة ضمير الغائب وإشباعه الخ ، فإن الذى يبقى لنا فى الصرف أبواب أخرى مثل أقسام الكلم ، والجمود والاشتقاق ، والتجرد والزيادة ، وصيغ المشتقات ، وإسناد الأفعال ، ونحو ذلك . ولكل من هذه الأبواب مواقعه فى الاستعمال ؛ بمعنى أن السياق النحوى يتطلب (بالنسبة لأقسام الكلم) مثلاً أن يكون الفاعل ونائبه اسمين ، وأن يسبقهما فعل ؛ ويتطلب (بالنسبة للجمود والاشتقاق مثلاً) أن تكون الحال مشتقة ، والتمييز جامداً ؛ ويتطلب (بالنسبة للتجرد والزيادة) أن يكون لكل زيادة فى المعنى زيادة على الأصول الثلاثة مناسبة لها ؛ فالسين والتاء للطلب ، والنون الساكنة للمطاوعة ، وحروف المضارعة للمضارعة ، وهكذا . ويتطلب (بالنسبة للصيغ مثلاً) أن يكون المفعول المطلق مصدراً من مادة الفعل ، وأن يكون المفعول لأجله مصدراً من غير مادة الفعل ، وهلم جرا . ويتطلب (بالنسبة لإسناد الأفعال) أن يكون للفعل صورة مع كل ضمير وأن يظهر الضمير حيناً ويستتر حيناً آخر الخ[١١] .

كل هذه المطالب يدخل فى النحو تحت ما يسمى قرينة البنية أو قرينة المبنى الصرفى ؛ وكثيراً ما يوضع ذلك فى كتب النحو على صورة شروط للأبواب النحوية ، كأن يقال : «من شروط الفاعل أن يسبقه فعل مبنى للمعلوم ، ومن شروط نائبه أن يبنى الفعل معه للمجهول» . ولكن النحو لا يقوم على قرينة البنية فقط ، وإنما يعتمد على قرائن أخرى أيضاً ، مثل الإعراب ، والمطابقة ، والربط ، والرتبة ، والتضام ، والأداة ، والنغمة فى الكلام المنطوق . وهذه القرائن تدل متضافرة متعاونة على المعنى النحوى ، فلا تستقل واحدة منها أيا كانت بهذه الدلالة ؛ لأن استقلال قرينة واحدة بالدلالة على المعنى يتحدى الانتباه الإنسانى ، ومن ثم تتعاون القرائن على بيان المعنى (أن تخفى إحداها فتعوّض إحداها الأخرى) . فمثل القرائن النحوية فى ذلك مثل الأغراض المتعددة للعلة الواحدة ؛ إذ لا يكتفى الطبيب بدرجة الحرارة ليحدد المرض ؛ وإنما يعمل على أن يضم إلى درجة الحرارة قرائن أخرى فيكشف بالسماعة ، وقد ينظر فى

العينين ، ويطلب إلى المريض أن يفتح فمه ، ثم يعرض مريضه على جهاز الأشعة ويجرى بعض التحليلات الخ الخ - فكل قرينة من هذه على حدة لا تدل بالقطع على شيء معين ، ولكنها إذا انضمت إليها صاحباتها كانت الدلالة أيسر للفهم حتى لتوشك أن تكون قطعية .

وإذا كان المقصود بقرينة الإعراب معروفاً فإن المقصود بالمطابقة الشركةُ فى أحد المعانى العامة الآتية :

التكلم وفرعيه - الإفراد وفرعيه - التعريف والتنكير - التذكير والتأنيث - ثم فى الإعراب . فإذا تحققت الشركة فى بعض هذه المعانى لكلمتين دل ذلك على انتماء إحداهما للأخرى ، وبهذا تعين المطابقة على الكشف عن بعض المعنى . أما المقصود بالربط فإحكام العلاقة بين أطراف التركيب ، سواء أكان هذا التركيب من متعاطفين ، أو مستثنى منه ومستثنى ، أو من شرط وجزاء ، أو كان من ذى جواب وجوابه الخ . ويكون الربط بعوْد الضمير وباسم الإشارة وإعادة الذكر وإعادة المعنى أو بأل أو بحرف الجواب أو الأدوات الداخلة على الجمل أو الحروف الداخلة على المفردات كحرف الجر وحرف العطف وهلم جرا . والمعنى بدون هذه الروابط عرضة للبس أو للبطلان . والمقصود بالرتبة أن يكون للكلمة موقع معلوم بالنسبة لصاحبتها ، كأن تأتى سابقة لها أو لاحقة ؛ فإذا كان هذا الموقع ثابتاً سميت الرتبة محفوظة ؛ وإذا كان الموقع عرضة للتغير سميت غير محفوظة ؛ فالمحفوظة كرتبة الموصول من صلته ، وحرف العطف من المعطوف ، وحرف الجر من المجرور ، والمضاف من المضاف إليه ؛ وغير المحفوظة كرتبة المفعول من فعله ومن الفاعل ، ورتبة المبتدأ من الخبر ، وهكذا . والمقصود بالتضام تلازم الكلمتين واختصاص إحداهما بالأخرى ، أو تنافيهما بحيث إذا وردت إحداهما لم ترد معها الأخرى ، أو صلاحيتهما للورود معاً ولعدمه ؛ فحروف الجر تلازم الأسماء وتتنافى مع الأفعال فلا تدخل عليها ، وأدوات الشرط تدخل على الأفعال وهكذا . وهذه العبارة الأخيرة تفسر لنا كيف تعد الأداة قرينة على ما تدخل عليه ؛ بمعنى أنه إذا ذكرت الأداة توقع السامع أن يجد معها ما تختص بالدخول عليه . أما النغمة فلا تكون إلا فى الكلام المنطوق فقط ؛ لأن الكتابة لا تمثل تنغيم الجملة . ومعنى كون النغمة قرينة أن لكل معنى من معانى الأساليب النحوية له ما يناسبه من التنغيم ، بحيث نستطيع بالنغمة أن نعرف ما إذا كانت جملة مثل «ما هذا ؟» استفهاماً على بابه ، أو استفهاماً للإنكار والاحتجاج .

ولسائل أن يسأل ما للنقد الأدبي وهذه القرائن النحوية ؟ وهل يمكن للمعانى الأدبية المجنحة أن تخضع لكزازة الصنعة النحوية ؟ الجواب عن ذلك متعدد الجوانب . فأول ذلك ماسبقت الإشارة إليه من أن النقد إما نقد صحة وإما نقد جمال ؛ والكلام فى هذه القرائن من قبيل النوع الأول . والثانى أن هذه القرائن مناط وضوح المعنى وأمن اللبس ، وأنه قد يطرأ على أنماط اللغة ما يحول بينها وبين الوصول إلى هذه الغاية . والثالث أن تضافر هذه القرائن قد يجعل إحداها غير ضرورية ؛ لأن المعنى واضح بغيرها من أخواتها ، وأن الفصحاء من السلف ربما ترخصوا فى القرينة التى أغنى غيرها عنها . والرابع أن كل قرينة من القرائن النحوية قد تهيأ لها استخدام فنى من نوع ما ، سواء فى النصوص الأدبية القديمة أو الحديثة . فمن البنية استعمل الأدباء النقل والتضمين ، ومن حيث الإعراب استعملوا المناسبة أو الحوار ، ومن حيث المطابقة الالتفات والتعميم والتغليب ، ومن حيث الربط ربطوا بالوصف المقترن بأل ، ومن حيث الرتبة التقديم ، ومن حيث التضام الفصل والاعتراض والحذف ، ومن حيث الأداة الحذف والتضمين أيضاً . ولا شك أن التضمين والمناسبة والالتفات والتعميم والتغليب والربط بالوصف والتقديم والفصل والاعتراض والحذف كلها من الوسائل الأسلوبية الأدبية المبنية على الاستعمال الفنى للقرائن النحوية كما سيتضح بعد قليل .

دعنا إذاً نتناول هذه الجوانب الأربعة للإجابة بالإيضاح واحداً واحداً قبل أن نتخطى ذلك إلى النقاط الأخرى من المقال :

أما أن النقد ذو شقين ينصرف أحدهما إلى الصحة والثانى إلى الجمال ، فإن أول هذين الشقين هو موضوع هذا المقال . ذلك لأن صلة اللغة بالنقد الأدبي تنصب فى معظمها على صحة النص . وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العرفى الاجتماعى غير الفردى . ثم لا يبقى من اللغة بعد ذلك ما يتجه إلى الاعتبارات الجمالية إلا جانب الاختيار الفردى لمفردة دون أختها ، ولأسلوب دون أسلوب . وكلا الأسلوبين يتمتع بالصحة اللغوية ؛ فقد يختار الأديب للدعاء تركيباً نحو « بارك الله فيك » ، أو « سألت الله لك البركة » ، أو إنشائيًا نحو « اللهم بارك فى فلان » ، أو « فليبارك الله فى فلان » . وقد يختار للإنكار صورة الاستفهام نحو « ما هذا ؟ » ، أو صورة التمنى نحو « ليتك تكف عن هذا الإزعاج ! » أو صورة التركيب الخبرى ، نحو « وددت أن أستريح من هذا الإزعاج » . وكل ذلك صحيح من الناحية النحوية ، ولكن الاختيار الفردى بين تركيب وتركيب هو فى الواقع مبنى على أسس فنية ، شخصية فردية ، لا عرفية ولا اجتماعية .

ننتقل بعد ذلك إلى الجانب الثانى من الجوانب الأربعة المتقدمة ، وهو أن القرائن النحوية مناط وضوح المعنى وأمن اللبس . وأن طرق التركيب أقل من عدد العلاقات النحوية ؛ ومن ثم يصبح من الضرورى لطريقة التركيب الواحدة أن تصلح للتعبير عن أكثر من علاقة . ومن هنا تصبح الفرصة سانحة للبس أن يتسرب إلى المعنى . واللبس هو تعدد احتمالات المعنى دون قرينة تعين أحد الاحتمالات أو ترجحه . وليس أخطر على

الأدب من هذا اللبس إلا أن تقصد التعمية قصداً ، فيكون اللبس مطلباً أدبياً . وإذا قال النحوى إن فى الجملة إعرابين فهذا كقوله إن فى الجملة لبسا يحول دون وضوح المعنى . وفيما يلى أمثلة للتراكيب المعرضة للبس :

١ - صلاحية المصدر للإضافة إلى فاعله أو إلى مفعوله : فإذا قلت لرجل : «أنت أولى بالإنصاف» فلا يدرى إن كان أولى بأن ينصف غيره أو بأن ينصفه غيره . ومن هنا كان المثل الذى يقول : «ضرب الحبيب كأكل الزبيب» ملبساً ؛ وكان من المزاح أن تقول لصديق دعوته إلى الطعام الحاضر : «لا تؤاخذنا لهذا الطعام المتواضع فأنت تستحق الذبح» .

٢ - صلاحية التركيب الخبرى للدعاء ، كما سبق منذ قليل .

٣ - صلاحية حرف الجر للتعلق بعدة عناصر فى الجملة الواحدة ، نحو :

(أ) اشتريت مزرعة لزيد : الجار والمجرور يصلح للتعلق بالفعل أو بمحذوف صفة لمزرعة .

(ب) استشهد المجاهد فى سبيل وطنه : الجار والمجرور يصلح للتعلق بالفعل أو باسم الفاعل .

٤ - صلاحية أكثر من عنصر فى الجملة أن يكون صاحب الحال ، نحو : تركته مقتنعاً برأيه .

٥ - صلاحية المعطوف بعد التركيب الإضافى للعطف على المضاف أو المضاف إليه ، نحو : ذهبت إلى أبناء زيد وعمرو .

٦ - صلاحية الظرف المتصرف أن يكون غير ظرف ، كأن يكون مفعولاً به ، كما فى التركيب التالى :

أحببت يوم الجمعة .

٧ - صلاحية النعت بعد التركيب الإضافى لكل من المتضايفين ، نحو :

دار الكتب المصرية (هل المصرية هى الدار أو الكتب ؟)

٨ - صلاحية الضمير أن يعود على أكثر من عنصر فى الجملة ، نحو :

(أ) رجا التلميذ الأستاذ أن يقرأ الدرس .

(ب) أخبر محمد صديقه أن أباه قادم .

٩ - تعدد المعنى الوظيفى للأداة والصيغة ، نحو «ما أسعدك بسماع هذا الخبر» ؛ إذ يصلح ذلك للاستفهام والتعجب .

١٠ - احتمالات حرف الجر المحذوف ، نحو «رغب زيد أن يغنى» ، فلا يدرى إن كان رغب «فى» أو «عن» أن يغنى .

١١ - احتمالات معنى الكلمة المفردة ، كما فى «رأيت النزوح عن البلد» ، فلا يدرى ما إذا كان معنى «رأيت» بصريا أو ظنياً أو حلمياً .

١٢ - تشابه الاستئناف ومقول القول ، نحو : «لا تصدق قوله إنه لا يستطيع لك شيئاً» .

١٣ - تشابه التابع والخبر ، نحو : «هذا الأمر المرجو» ؛ فالمعنى يحتمل «هذا هو الأمر المرجو» ، كما يحتمل «هذا الأمر هو المرجو» ويحتمل أيضاً أن كل ذلك المذكور مبتدأ بحاجة إلى خبر .

١٤ - صلاحية الكلمة لعلاقتين نحويتين فى الجملة ، نحو : «إن زيداً نفسه أصاب» ؛ فهل نعد النفس توكيداً لزيد أو مفعولاً مقدماً لأصاب ؟

١٥ - احتمالات معنى الصيغة ، نحو : «إنما أردت القيام لا القعود» ؛ فهل القيام والقعود مصدران أو هما جمع قائم وقاعد ؟ وكذلك : «رأيت جمعهم قليلاً» ؛ فهل المعنى قليلين أو مرات قليلة ؟

لا يمكن للنقد الأدبى أن يتجاهل ظاهرة خطيرة كظاهرة «خوف اللبس» هذه ولا يمكن الكشف عن هذه الظاهرة ولا الاحتراس منها إلا بواسطة اللغة وما ترصده من القرائن للعمل على وضوح المعنى . وهذه القرائن المقالية هى عطاء اللغة للنقد ، كما أن القرائن الحالية عطاء التراث الثقافى والاجتماعى له . ولقد يتفاضل الأدباء فى الوعى بمواطن اللبس ومن ثم تجنب الوقوع فيه فيكون ذلك أحد مداخل النقد إلى مباشرة اختصاصه . ولقد يوجد اللبس لدى المبرزين من كبار الأدباء ، لا يسلم منه واحد منهم وإن بالغ فى التوقى . غير أن القرآن وهو أسمى نص عربى يرصد من القرائن الحالية التى تتمثل فى أسباب النزول ومن القرائن المقالية التى تتمثل فى تراكيب النص ، وفى الآيات التى تفسر آيات أخرى ، ما يحول بين اللبس وسياقه الكريم . وفى دراسة هذه الظاهرة فى القرآن[١٢] وجدت عشرات الأمثلة لتراكيب من قبيل ما قدمنا منذ قليل ؛ وقد رصد القرآن لها من القرائن ما أزال منها اللبس . ولولا خوف الإطالة لأوردت الكثير من هذه الأمثلة ، ولكن لا بأس بإيراد مثالين أو ثلاثة منها :

١ - تعدد احتمالات معانى الكلمة :

(أ) بدا = ظهر ، أو سكن البادية :

قال تعالى : «وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادى الرأى» - (بمعنى ظهر) .

وقال تعالى : «وإن يأت الأحزاب يودوا لو أنهم بادون فى الأعراب» - (سكن البادية) .

(ب) رأى = بصرية ، ظنية ، حلمية :

قال تعالى : «فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إنى برىء منكم إنى أرى مالاترون إنى أخاف الله» -(ظنية) .

وقال تعالى : «قد كان لكم آية فى فئتين التقتا فئة تقاتل فى سبيل الله وأخرى كافرة يرونهم مثليهم رأى العين»(بصرية) .

وقال تعالى : «إنى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف . . . يأيها الملأ أفتونى فى رؤياى» -(حلمية) .

٢ - الاستفهام أم التعجب ؟

قال تعالى : «وما أعجلك عن قومك ياموسى قال هم أولاء على أثرى وعجلت إليك رب لترضى» - الجواب قرينة إرادة الاستفهام .

٣ - تعدد احتمالات العطف :

قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط ، لا إله إلا هو العزيز الحكيم» لا يمنع مانع نحوى من عطف الملائكة وأولو العلم على لفظ الجلالة فيكونوا شهدوا معه أو على ضميره «هو» فيكونوا آلهة معه (تعالى الله عن ذلك) . والقرينة على المعنى الأول أمران :

الأول : الحال المفردة «قائماً بالقسط» .

الثانى : قوله بعد ذلك مباشرة : «لا إله إلا هو» .

هذا هو القرآن ، وهذا هو إعجازه ؛ وأين أدباء البشر من هذا الإعجاز الإلهى ؟!

وأما الجانب الثالث من جوانب صلة قرائن النحو بالنقد الأدبى فهو أن تضافر القرائن على بيان المعنى الواحد ربما جعل إحداها زائدة غير ضرورية ، ومن ثم تصبح عرضة للترخص[٣١] . وبيان ذلك أننا إذا أردنا أن نحدد القرائن التى تجعل الفاعل فاعلاً فى نحو «جاء الربيع» لوجدناها كما يلى :

١ - أن الربيع اسم ، ولو لم يكن اسماً ما كان فاعلاً ؛ وهذه قرينة البنية .

٢ - أنه مرفوع ؛ وهذه قرينة الإعراب .

٣ - أنه تقدمه فعل ، وهذه قرينة الرتبة .

٤ - أن الفعل المتقدم مبنى للمعلوم ؛ وهذه قرينة البنية مرة أخرى .

٥ - أن الربيع فعل المجىء أو قام به المجىء ، أى تحقق بواسطته ، وذلك هو الإسناد . هذه خمس قرائن عرف الفاعل بواسطتها . وقد يحدث أحياناً أن يعرف الفاعل بدون إحداها ، كما لو قلنا «أكل الغلام التفاحة» ، أو «خرق الثوب المسمار» لما عجز السامع حتى مع نصب الغلام والمسمار أن يفهم الآكل من المأكول ، والخارق من المخروق . ومن هنا روى الرواة عن العرب الأولين أنهم رفعوا الثوب ونصبوا المسمار فى التركيب السابق .

إذا كان الأمر كذلك فما موقف النقد الأدبى من نحو قول امرىء القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجادٍ مزمّل

بجر صفة المرفوع . وقول الفرزدق :

وعضّ زمان يابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلفُ

برفع ما عطف على المنصوب .

وقول الكميت :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب
ولا لعباً منى وذو الشيب يلعب ؟

مع حذف الاستفهام من : أوَذو الشيب يلعب ؟ وكذلك حذفها من قول عمر بن أبى ربيعة :

أبرزوها مثل المهاة تهادى
بين خمس كواعب أتراب
ثم قالوا : تحبها ؟ قلت بهرا
عدد النجم والحصى والتراب

بل ماذا يقول فى مالا حصر له من الأمثلة على هذه الرخص النحوية التى ذهب النحاة فى تأويلها كل مذهب ، ونسبوا بعضها إلى القلة أو الندرة أو الشذوذ ، أو أنها لغة قوم بأعيانهم .

بقى الجانب الرابع من جوانب الصلة بين قرائن النحو والنقد الأدبى ، وهو جانب الاستعمال الفنى لهذه القرائن . ويمكن لبيان هذا الجانب أن نشير إلى المقصود بالاستعمال الفنى المذكور . إن النحاة العرب يستعملون مصطلح «الأصل» ويقصدون به أحد معنيين : أصل الوضع ، وأصل القياس . ولا شك فى أن الفرق بين هذين الأصلين مهم جداً ؛ لأن أصل الوضع مجرد تجريداً ذهنياً فلا ينطق ، ولكن أصل القياس مستعمل منطوق . وإذا كان أصل الوضع يهم الباحث صاحب المنهج فإن أصل القياس يهم المعلم والمتكلم ، بل يهم الطفل الذى يقيس كلامه على نمط ما يسمعه ممن حوله . وأصل الوضع قد يستصحب فيطابقه العنصر المستعمل ، كما فى «ضرب» ، وقد يعدل عنه بقاعدة فرعية ، كما فى الإدغام والإعلال والإبدال الخ . أما أصل القياس فهو المستصحب والمعدول كلاهما عند اتخاذهما نماذج يقاس عليها ؛ فنحن نقيس على «اضرب» (فعل أمر) كما نقيس على : «قِ» (فعل أمر وقى) ، ونجعل كلا منهما أصلا مقيساً عليه . فما علاقة ذلك بالاستعمال الفنى للقرائن النحوية ؟

إن الذى يقاس على أصل القياس مطابقاً له منسوجاً على منواله هو مانودّ أن نطلق عليه : «الاستعمال الأصلى» ؛ لأنه ملتزم بأصل القياس . ولكن هناك استعمالاً معدولاً به عن هذا

القياس نحب أن نسميه : «الاستعمال العدولى» . وهذا هو الاستعمال الفنى المقصود من حيث هو تصرف أدبى يخالف القياس النحوى . ومعنى ذلك أن الاستعمال الأصولى التزام ، والاستعمال العدولى حرية . ويمكن لهذه الحرية أن تكون فى نطاق كل قرينة على حدة ؛ على نحو ما يلى :

١ - **قرينة البنية** : يعدل بالبنية إلى الاستعمال الفنى بواسطة تضمينها معنى بنية أخرى ، كتضمين الجامد معنى المشتق ، والمتعدى معنى اللازم ، وعكسه ، وكنيابة حروف الجر بعضها عن بعض ، ونقل الأسماء المتصرفة إلى الظرفية ، وهلم جرا . وفى كل ذلك عدول بالبنية الصرفية عن أصلها تبعاً لمطالب العبارة لا مطالب القاعدة .

٢ - **الإعراب** : وكذلك يكون العدول عن أصل الإعراب لسبب فنى ، كالمناسبة الصوتية التى يسمونها إعراب الجوار ، وكمناسبة القافية أو الوزن ، وكصرف غير المنصرف ، وعكسه ؛ ولا دخل لمطالب النحو فى هذا العدول ، وإنما المقصود بذلك هو الوصول إلى شكل فنى مقبول ولو على حساب القاعدة .

٣ - **المطابقة** : وللمطابقة محاورها الآتية :
(أ) المحور الشخصى (التكلم والخطاب والغيبة) .
(ب) المحور العددى (الإفراد والتثنية والجمع) .
(جـ) المحور التعيينى (التعريف والتنكير) .
(د) المحور النوعى (التذكير والتأنيث) .
(هـ) وقد تلزم المطابقة فى الإعراب فى بعض الأبواب .

والسؤال الوارد هنا يدور حول كيفية الاستعمال العدولى (الفنى) لهذه المحاور . والجواب أن العدول الفنى عن المحور الشخصى يكون بما يسمى الالتفات ؛ وهو ظاهرة ذات شيوع فى تقاليد الأدب العربى وفى أسلوب النص القرآنى كذلك . وهذه الظاهرة (الالتفات) أوسع من مجرد تغيير الخطاب إلى غيبة أو نحو ذلك ؛ إذ يمكن للالتفات أن يكون اجتماعياً لا يتمثل فى تغيير الشخص من مخاطب إلى غائب مثلاً ، بل إنه ليبقى ضمير الخطاب على حاله وتتغير ذات المخاطب . ومثال ذلك ما يلى :

يخاطب الله تعالى بنى اسرائيل فيطلب منهم أن يذكروا أموراً بعينها فيكون الضمير لجمع المخاطب ، ثم يظل الضمير المخاطب كما هو ولكن الخطاب يلتفت للمسلمين . فالالتفات اجتماعى فقط ، وسياق الآيات كما يلى :

«يابنى إسرائيل اذكروا .
١ - نعمتى التى أنعمت عليكم .
٢ - وأنى فضلتكم على العالمين .
٣ - وإذ نجيناكم من آل فرعون .
٤ - وإذ فرقنا بكم البحر .
٥ - وإذ واعدنا موسى .
٦ - وإذ آتينا موسى الكتاب والفرقان .
٧ - وإذ قال موسى لقومه ياقوم إنكم ظلمتم أنفسكم .
٨ - وإذ قلتم ياموسى لن نؤمن لك .
٩ - وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية .
١٠ - وإذ استسقى موسى .
١١ - وإذ قلتم ياموسى لن نصبر على طعام واحد .
١٢ - وإذ أخذنا ميثاقكم ورفعنا فوقكم الطور .
١٣ - وإذ قال موسى لقومه إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة

ثم يلتفت النص إلى جماعة مخاطبين آخرين هم المسلمون فيقول :

«أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون» .

فلا تغير فى صورة الضمير ولكن الالتفات اجتماعى فقط .

أما الالتفات بتغيير صورة الضمير فمنه :

«ألم يروا كم أهلكنا من قبلهم من قرن مكناهم فى الأرض ما لم نمكن لكم» .

لاحظ الفرق بين «يروا» و «لكم» (انتقال من الغيبة إلى الخطاب والكلام فى الحالين إلى كفار مكة) ؛ وكذلك «حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم» .

والعدول عن المحور الثانى يتم بالالتفات أيضاً ، نحو «فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التى وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين . وبشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات . . .» . ويكون كذلك بالكلام عن المفرد بضمير الجمع للتعظيم ، سواء فى حالة التكلم أو الخطاب .

أما التعريف والتنكير ، وهو المحور الثالث ، فالعدول به إنما يكون بإعطاء التنكير وظيفة الدلالة على التعميم ؛ وهو وسيلة من وسائل التأثير الأدبى . ويمكنك أن تقرأ الآيات الآتية وتتدبر القيمة العظيمة للتنكير :

١ - «ولا تتخذوا أيمانكم دخلا بينكم فتزل قدم بعد ثبوتها» .
٢ - «وتعيها أذن واعية» .
٣ - «وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت» .
٤ - «علمت نفس ما أحضرت» .
٥ - «أن تقول نفس ياحسرتا على ما فرطت فى جنب الله» .
٦ - «ولتنظر نفس ما قدمت لغد» .
٧ - «أم على قلوب أقفالها» .
٨ - «من قبل أن نطمس وجوها فنردها على أدبارها» .

والعدول فى حالة التذكير والتأنيث يكون بالالتفات أيضاً ، نحو «ومن يقنت منكن لله ورسوله وتعمل صالحاً» . وبما يسمونه

التغليب ، نحو «إلا المستضعفين من الرجال والنساء والولدان لا يستطيعون حيلة ولا يهتدون سبيلاً» . وكذلك «فلما أثقلت دعوا الله ربهما» .

٤ - الربط :

أما الاستعمال العدولى فى الربط فمنه عود الضمير على غير مرجع ؛ وهو أيضاً من وسائل التعميم ؛ كأن تبدأ الكلام بقولك «قالوا» أو «زعموا . . .» وليس القائلون معروفين ولا الزاعمون مذكورين من قبل . ويكثر ذلك حين يكون المرجع معلوماً بالضرورة ، نحو «حتى إذا بلغت الحلقوم» ، وقوله تعالى : «ما ترك على ظهرها من دابة» . ومن الاستعمال العدولى للربط ، الربط بالموصول وذلك كثير جداً فى القرآن الكريم ، نحو : «ولو نزلنا عليك كتاباً فى قرطاس فلمسوه بأيديهم لقال الذين كفروا إن هذا إلا سحر مبين» . أى «لقالوا» . وكذلك : «وجاء المعذرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله» . ؛ أى وقعدوا . وكذلك : «قال إن فيها لوطا قالوا نحن أعلم بمن فيها» ؛ أى أعلم به . ومنه الربط بالصفة مع أل الموصولة نحو : «قد نعلم إنه ليحزنك الذى يقولون وإنهم لا يكذبونك ولكن الظالمين بآيات الله يجحدون» . ومنه الربط بما تأويله الموصول نحو : «وإن نقضوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا فى دينكم فقاتلوا أئمة الكفر» ، أى الذين يأتم بهم الكفار أى قاتلوهم . وكذلك : «الذين آمنوا يقاتلون فى سبيل الله والذين كفروا يقاتلون فى سبيل الطاغوت فقاتلوا أولياء الشيطان» . أى قاتلوا الموالين للشيطان ، أى قاتلوهم .

٥ - الرتبة :

ننتقل بعد هذا الاستعمال العدولى لقرينة الرتبة . وقد علمنا أن الرتبة إما محفوظة أو غير محفوظة . أما المحفوظة فلا يمكن تشويشها بل يعد هذا التشويش من المخالفات الأدبية بله النحوية ؛ وإلا فماذا ترى فى بيت شعر يقول :

ألا يا نخلة فى ذات عرق
عليك ورحمة الله السلام

إذ يتقدم المعطوف على المعطوف عليه . ولقد حافظ الأدباء من جهة والبلاغيون والناظرون فى الأساليب على البعد عن الكلام فى الرتب المحفوظة ، وجعلوا دراساتهم جميعاً تتجه إلى الرتبة غير المحفوظة . وفى هذا الإطار كان كلامهم عن الاستعمال العدولى فى صورة دراستهم لظاهرة التقديم والتأخير وأثرها فى المعانى الأدبية ، فربطوا هذه الظاهرة بالحالة النفسية للمتكلم حيناً ، وللسامع حيناً آخر ، وللموقف الذى فيه الاتصال حيناً ثالثاً . وهذه الظاهرة شائعة فى غير العربية من اللغات ، وتسمى فى الدراسات الحديثة Foregrounding .

٦ - التضام :

وأما الاستعمال العدولى لقرينه التضام فيتمثل فى أمور منها : الحذف - الفصل - الاعتراض - الإحالة - المفارقة . ولقد ذكرنا منذ قليل أن المقصود بالتضام إما أن يكون تلازم العنصرين اللغويين أو تنافيهما أو تواردهما . فإذا عرفنا ذلك فإن الحذف إنما يكون لأحد المتلازمين ، كحذف أحد ركنى الجملة ، إذ لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، أو كحذف ما يتطلبه التركيب ، كحذف الرابط أو حذف المفعول أو الصفة أو الموصوف الخ . والفصل إنما يكون أيضاً بين المتلازمين أو ما يتطلب التركيب وصله من العناصر اللغوية . فالأول كالفصل بين «إن» واسمها بخبرها الظرف أو الجار والمجرور ، نحو «إن فى السويداء رجالاً» . والثانى كحذف حرف العطف بين الجمل نحو : «ربنا - هؤلاء الذين أغوينا - أغويناهم كما غوينا - تبرأنا إليك - ما كانوا إيانا يعبدون» . وكذلك : «سبحانك - ما يكون لى أن أقول ما ليس لى بحق - إن كنت قلته فقد علمته - تعلم ما فى نفسى ولا أعلم ما فى نفسك - إنك أنت علام الغيوب - ما قلت لهم إلا ما أمرتنى به» . فهذان نوعان من الفصل ، لكل منهما قيمته الأدبية . وإذا كان الفصل يتم بواسطة العنصر المفرد بين المتلازمين ، أو حذف ما يربط الجملتين ، فإن الاعتراض يتم بواسطة الجملة لا بالمفرد . وقد يكون المفرد الفاصل - أو لا يكون - عنصراً من عناصر الجملة تغيرت رتبته ولكن جملة الاعتراض أجنبية تماماً عن محيطها فى جميع الحالات . أما الإحالة ففرع على التنافى النحوى أو المعجمى . فمن الإحالة النحوية دخول حرف الجر على الفعل ، أو حرف الجزم على الاسم ، أو وقوع هل فى موقع الفعل ، فلا يقال مثلاً : «هل زيد عمراً» ، أو وقوع اللازم موقع المتعدى ، فلا يقال «جلس زيد عمراً» . ومن الإحالة النحوية تشويش رتبة عناصر الجملة ، كأن تقول فى «جلس زيد على الكرسى» مثلاً «زيد على جلس الكرسى» . أما الإحالة المعجمية فأن يصح بناء الجملة ويفسد معناها ، نحو «جلس الكرسى على زيد» ؛ فالبنية النحوية للجملة سليمة حتى ليمكن إعرابها ، وأما معناها ففاسد وفيه إحالة من حيث لا يسند الجلوس إلى الكرسى ولا يتعدى إلى زيد . والفرق بين هذا وبين الرخصة النحوية كما فى «خرق الثوب المسمار» واضحٌ دون شك ؛ فليس يغنى هنا أن نقول إنه من الواضح عقلاً من الذى جلس على ماذا ؛ ففى الجملة رخصة نحوية ، وإنما يأتى عدم غناء ذلك من جهتين : الأولى أن الرخصة من حق الفصحاء أما ارتكابها الآن فيسمى «الخطأ» . والثانى أن العلاقة فى هذه الجملة أكثر تعقيداً منها فى الجملة الأخرى ؛ فليس الأمر علاقة الفعل بالفاعل والمفعول ، وإنما أضيف إلى ذلك عنصر جديد هو علاقة حرف الجر ، وهى لا يمكن تجاهلها . أضف إلى ذلك أن الأمر ليس إهداراً لقرينة نحوية كقرينة الرتبة مثلاً ، وإنما فيها مخالفة للرتبة (بالنسبة لحرف الجر) وللتضام (بالنسبة له أيضاً) وللإعراب (بالنسبة للكرسى

وزيد) . ولا يمكن الترخيص فى ثلاث قرائن مرة واحدة . ذلك ما يتصل بالإحالة . أما المفارقة فإنها فرع على التوارد ، وهو المفهوم الثالث من مفاهيم التضام . ويأتى الكلام فيها من جهة الكلام فى المناسبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة . فليس من المناسبة المعجمية أن يقال «صرخ اللون» لأن الصراخ يسند فى الحقيقة إلى كائن حىّ ذى حنجرة تصدر منها الأصوات بدرجات تتراوح بين الصراخ والهمس ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نقول «هذا لون صارخ» ، بواسطة تغيير نوع العلاقة بين «اللون» و «صارخ» من علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية . وسيكون للكلام فى هذه النقطة بقية بعد قليل .

ومجمل القول فى ذلك أن نصيب النقد الأدبى من النحو أمران :

(أ) نقد صحة النص على مستوى الاستعمال الأصولى .

(ب) نقد أسلوب النص على مستوى الاستعمال العدولى .

وبهذا ينتهى الكلام فى علاقة النحو بالنقد الأدبى .

أما علاقة الكلمة بالنقد الأدبى فتتعدى نقد الصحة لتتناول نقد الجمال . لقد كنا حتى الآن ننظر فيما يتصل بالعناصر التحليلية مما دون الكلمة ، كالصوت والمقطع والقرينة الخ وكل واحد من هذه العناصر لا يصلح للإفراد ولا يدل على معنى مفرد ؛ ولذلك يعد ظاهرة فى غيره . أما الكلمة فهى صالحة للإفراد ، وتدل على معنى مفرد ، ومن ثم يكون لها وجود مستقل . وكان لابد لهذا الوجود المستقل أن يؤهلها لعلاج خاص خارج إطار النحو فنشأ لعلاجها مجالان من مجالات النظر اللغوى فى التراث العربى ، أحدهما المعجم لدراسة معناها الأصلى العرفى ، والثانى البيان للنظر فى معناها المجازى الفنى . وكان لكل من هذين المجالين عطاؤه للنقد الأدبى . ومع أننا خصصنا بالذكر نوعين من المعانى هما الأصلى والمجازى نجد أن الأولى بالنظر ليس هو نوع المعنى بل نوع العلاقة بين الكلمة ومعناها ؛ لأن النظر فى أنواع العلاقة ربما كشف لنا عن أمور لا يتاح لنا أن نتبينها من خلال تقسيم موروث للمعنى إلى أصلى ومجازى . والعلاقة بين الكلمة ومعناها يمكن أن تكون واحدة من العلاقات الآتية :

(أ) العرفية . (ب) الطبيعية .

(جـ) الذهنية . (د) الفنية .

العلاقة العرفية بين الكلمة ومعناها علاقة اجتماعية ، بمعنى أن المجتمع هو الذى عقدها ، وهو الذى يحرسها ويحول دون عبث الأفراد بها ، فليس لأحد أن يسمى الكرسى كتاباً ثم يفلت من العقوبات الاجتماعية التى أولها عدم فهم ما يقول ، وربما لا يكون آخرها اتهامه بالشذوذ عن المجتمع ، وأنه شخص غير سوىّ لا تحسن مخالطته ولا التعامل معه . وهذه العلاقة العرفية هى علاقة الكلمة بمعناها الأصلى ؛ وهى تسمح للكلمة حال إفرادها فقط أن تتعدد معناها ، ويكون عرضة للاحتمال . ومن هنا يرصد المعجم للكلمة المفردة عدداً من المعانى لا يزعم أن واحداً منها أولى بها من بقيتها ، إلا أن توضع الكلمة فى سياق جملة فيتعين لها واحد من هذه المعانى . ومن هنا كانت قيمة الشواهد فى المعجم ؛ إذ تسوق الكلمة فى بيئاتها الاستعمالية الحقيقية ، فيتعين لها فى كل جملة معنى من معانيها المتعددة . والنقد الأدبى شديد الحساسية إلى طريقة اختيار أحد معانى الكلمة دون غيره من معانيها واختيار الكلمة ذاتها دون غيرها لمعنى يتطلبها .

ولقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها ، وقلنا إن هذه العلاقة ملحوظة فى الظاهرة التى كان الإغريق يسمونها onomatopoea ، والتى يسميها اللغويون العرب حكاية الصوت للمعنى ، وضربنا أمثلة لها لكلمات مثل : خرير - فحيح - حفيف - قطّ - قطع - قدّ - قصّ - خضم - قضم الخ . أما النقد الأدبى فإنه ينظر من خلال هذه العلاقة إلى الكلمات الشعرية التى فيها حسن ائتلاف الحروف ، واحتمال الإيحاء بالمعنى ، وعدم التنافر اللفظى بينها وبين بيئتها من الكلام . هذا وللعلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها إمكانات عظيمة فى مجال الإيحاءات الشعرية ؛ إذ يمكن للكلمة أن تعد مؤثراً سمعياً كالنغمة الموسيقية . وقد ذهب البعض فى هذا الاتجاه إلى حد إهمال النظر إلى العلاقة العرفية من أجل حسن الانتفاع بالعلاقة الطبيعية . وتختلف اتجاهات المدارس النقدية فى هذا المجال .

وتمنحنا العلاقة الذهنية بين الكلمة ومعناها عدة اتجاهات ذات خطر فى النقد الأدبى ؛ منها لازم المعنى أو المعنى اللزومى والمعنى الاستدعائى بفروعه المختلفة ، وحتى ما يسمونه التلميح والإيهام والمعنى العكسى أو مفهوم المخالفة كما يسميه الأصوليون . فالمعنى البعيد الذى نجده فى الكناية أو فى التورية معنى لزومى يأتى بانتقالات ذهنية قد تتعدد كثيراً ، كالذى لاحظه البيانيون فى «فلان كثير الرماد» ، أى «كريم» ؛ إذ قالوا : يلزم من كثرة الرماد كثرة الإحراق ، ويلزم من ذلك كثرة الطبخ ، ويلزم منها كثرة الآكلين ، ويلزم منها كثرة الضيفان ، ويلزم منها الكرم . فهذه الانتقالات الذهنية لزم بعضها من بعض بواسطة العلاقة الذهنية بين الكلمة ومعناها . ومن هذه العلاقات الذهنية مفهوم المخالفة الذى يترتب على الجملة الشرطية مثلاً ، نحو : «من تأنى نال ما تمنى» ؛ فذلك يعطينا بمفهوم المخالفة معنى لم يحدث التعبير عنه صراحة وهو : «ومن لم يتأن لم ينل ما يتمنى» . ويجد النقد الأدبى فى هذا النوع من العلاقة الذهنية مجالاً خصباً للمفاضلة بين نص ونص أو بين أديب وأديب . وحين قال المتنبى : «أقومه البيض أم آباؤه الصيد» كان يقول بالعلاقة الذهنية : «لاقومه بيض ولا آباؤه صيد» . ومن

العلاقات الذهنية بين الكلمة ومعناها علاقات المجاز المرسل ، وهى الغائية (السبب والمسبب) والكمية (الكل والبعض) والزمان (ما كان وما يكون) والمكان (الحال والمحل) ؛ وهى معروفة فلا داعى لإطالة القول فيها .

أما العلاقة الفنية بين الكلمة ومدلولها فأشهر ما يندرج تحتها علاقة المشابهة ، والتضاد . فأما المشابهة فهى المحور الذى يدور حوله المجاز اللغوى وأساليب التشبيه فى الأدب العربى . والمعروف أن المجاز اللغوى مصطلح يشمل أنواع الاستعارات ؛ وهو عندئذ تشبيه حذف أحد طرفيه . ولما كانت القاعدة العامة فى الاستعمال العربى تنص على أنه «لا حذف إلا بدليل» ، أصبح من الضرورى لفهم هذا الحذف أن تقوم قرينة عليه ، أى دليل يدل على عدم إرادة المعنى الأصلى . أو بعبارة أخرى يدل على اطراح العلاقة العرفية للكلمة وإحلال علاقة فنية (هى التشبيه) محلها . فإذا قلنا فلان «يقتل الوقت بالعبث» فإن العلاقة التى بين «يقتل» و «الوقت» علاقة فنية فقط ؛ والذى يمنعها أن تكون علاقة عرفية أن الوقت ليس كائناً حياً فيصح له القتل ؛ أو بعبارة أخرى أن هناك مفارقة معجمية بين الكلمتين من نوع ما فى «تثاءب الجبل» . ومعنى أن تكون العلاقة بين الكلمتين فنية غير عرفية أن إحداهما(وهى فى مثالنا هذا «يقتل») قد حلت محل الكلمة الملائمة من الناحية العرفية لأن تقع هذا الموقع وهى كلمة «يمضى» . ولا شك أن النقد الأدبى يرحب بهذا الاستبدال ، لما تحمله كلمة «يقتل» من دلالات تخلو منها كلمة «يمضى» . وأما التضاد (وهو الوجه الآخر من وجوه العلاقة الفنية) فإننا نلاحظه فى المحسنات اللفظية ، كالمقابلة والطباق . وهما على الرغم من نسبتهما إلى مجرد تحسين النص الأدبى يحملان من الدلالة ما لا سبيل إلى الغض من شأنه .

عند هذه النقطة ندخل فى بيان اهتمامات النقد الأدبى على مستوى الجملة . لقد شهد التراث العربى محاولة جادة دلت أوضح دلالة على أن الجملة لست مجال اهتمام النحو فقط وإنما هى ذات قيمة (حتى عند تحليلها نحوياً) فى مجال الكشف عن الفروق الدلالية والومضات الجمالية ، وهما من مطالب النقد الأدبى . وأقصد بهذه المحاولة كتاب دلائل الإعجاز للعلاّمة عبد القاهر الجرجانى ، الذى لم يكد يمل فى كتابه هذا من ترديد أن التركيب النحوى يحمل جرثومة المعنى الجميل ، وأن التصرف فى القرائن لفظية كانت أم معنوية يتخطى فى وظيفته مجال الوضوح إلى مجالى الجمال ، فتراه يلفت نظر القارىء إلى القيمة الجمالية لظواهر لفظية ، كالتعريف أو التنكير ، أو التقديم أو التأخير ، أو الفصل أو الوصل ، أو الالتفات أو الاعتراض ، أو غير ذلك من تصريف القرائن اللفظية فى الكلام ؛ وهو ما سبق أن سميناه الاستعمال العدولى .

على أن القرائن فى الكلام ليست من نوع واحد ؛ فهناك :

١ - القرائن اللفظية التى سبق الكلام عنها .

٢ - القرائن المعنوية التى هى أصول الوظائف النحوية ، على نحو ما يكون فهم معنى الإسناد هو الأصل الذى يمكن على أساسه الحكم بالإفادة ، وتكون التعدية أصل المفعول به ، والمصاحبة أصل المفعول معه الخ . (انظر كتابى : اللغة العربية معناها ومبناها)

٣ - القرائن الحالية (كأنواع الانفعالات وتقطيبات الوجه وطريقة الأداء الصوتى والإشارات)

٤ - القرائن الخارجية ، وهى ما يسمونه context of situation ، أو الظروف التى صاحبت إنتاج النص ، ومنها أسباب نزول الآيات القرآنية . وذكر الظروف التى قيلت من أجلها الخطبة أو القصيدة .

ولا غنى للنقد الأدبى عن معرفة كل هذه القرائن ، بل إن النقد الأدبى فى واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وبأدبه كله . من هنا يستعين النقد الأدبى بعلوم مساعدة ، كعلمى النفس والاجتماع ، فيجعل حقائق كل علم منهما قرائن تختلف من حيث القرائن السابقة ، من جهة أن دلالة القرائن السابقة مباشرة ، ولكن دلالة حقائق هذين العلمين تحليلية ؛ إذ لا يمكن الوصول بواسطتها إلى النتائج إلا من طريق المنهج النقدى .

بقى لنا أن نتكلم عن قيمة الأسلوب فى النقد الأدبى . ويسعى الأديب إلى الوصول بأسلوبه إلى غايتين لا غنى له عن إحداهما ؛ لأن كلا منهما دعامة يقوم عليها الأدب ولا يقبل إلا إذا تحقق له القيام عليها :

١ - الوضوح ؛ لأن للأديب رسالة اتصالية يريد إبلاغها لسامعه وقارئه ، وينبغى لهذه الرسالة أن تكون واضحة لا تتطلب كثيراً من التأمل يذهب بأثرها الاتصالى وتأثيرها الفنى . وآية ذلك ما نلاحظه مع اعترافنا بسمو الشعر الجاهلى من أن اضطرارنا إلى التأمل فى معانيه وطلب معانى مفرداته يؤخر التأثر به عن لحظة قراءته ، أو يذهب به تماماً . والمثل الآخر هو الفرق بين شاعرين كالبحترى والمتنبى ، وكلاهما راسخ القدم فى الفن الشعرى . وليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يضعه الأديب لنفسه من غرض التعمية ؛ إذ ينبغى لهذا الغرض نفسه أن يكون واضحاً وأن يعرف السامع أو القارىء أن الأديب يرمى إلى جعل كلامه ملبساً ، ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبى معين .

٢ - مخاطبة الذوق الفنى للسامع أو القارىء بقصد استنباط المشاركة الوجدانية لأى منهما . وفى سبيل الوصول إلى هذه الغاية لا بد للأديب من أن يجند كل قدراته اللغوية فى جميع النواحى التى سبق الكلام فيها ، بدءاً بالأصوات وانتهاءاً بالجمل . وربما صح فى هذه المناسبة أن نشير إلى اختيار الكلمات

المناسبة ذوات الجرس والتأثير الموسيقى ، التى تناسب موقعها من اللفظ وقسطها من المعنى ، ومستواها من الأداء ، علمياً كان الأسلوب أم أدبياً أم فنياً أم سوقياً ، وحقيقياً كان أم مجازياً أم تحسينياً لفظياً . وكذلك نشير إلى صحة التركيب وتنوعه بحيث لا يلتزم نمطاً واحداً كما التزم نص الميثاق بإيراد «إنّ» فى بداية كل جملة تقريباً . ذلك أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرق متعددة ، يختلف كل منها عما عداه من حيث ترتيب المفردات فى الجملة ، فتختلف ظلال المعنى باختلاف هذا الترتيب . وعلى الأديب أن ينتقى التركيب والترتيب الصحيحين ، وعلى النقد الأدبى أن يقول لم كان هذا التركيب دون غيره أكثر ملاءمة للمطلوب . فإذا أردنا أن نضرب مثلاً لذلك فإن من المناسب أن نتصور جملة تشتمل على العناصر الآتية :

١ - نفى .
٢ - نكرة .
٣ - حدث .
٤ - تتمة الحدث (شبه جملة) .
٥ - صفة للنكرة (شبه جملة) .

فإذا أردنا أن نعبر بهذه العناصر عما يسمح به ترتيبها فى الكلام وجدنا الآتى :

أولاً : نفى النكرة :

(أ) لا شىء يدعو إلى العجب كهذا .
(ب) لا شىء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملبسة)

ثانيا : نفى الحدث :

(جـ) لا يدعو شىء إلى العجب كهذا .
(د) لا يدعو إلى العجب شىء كهذا . (جملة ملبسة)
(هـ) لا يدعو كهذا شىء إلى العجب . (جملة مؤكدة)
(و) لا يدعو شىء كهذا إلى العجب . (جملة ملبسة)

ثالثاً : النسخ بالنفى :

(ز) ليس يدعو شىء إلى العجب كهذا .
(ح) ليس يدعو إلى العجب شىء كهذا . (جملة ملبسة)
(ط) ليس شىء يدعو إلى العجب كهذا .
(ى) ليس شىء يدعو كهذا إلى العجب .
(ك) ليس شىء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملبسة)
(ل) ليس كهذا شىء يدعو إلى العجب . (جملة مؤكدة)

رابعاً : نفى الخبر :

(م) شىء كهذا لا يدعو إلى العجب .

ولعل اللبس يكمن فى أن مجىء «كهذا» بعد النكرة يجعل وصف النكرة به أمراً وارداً حتى عندما تكون النكرة مطلوبة من قبل «لا» النافية للجنس . أما حين يكون «كهذا» تالياً للفعل أيا كان فواضح عندئذ أنه مقدم من تأخير ؛ والتقديم ذو وظيفة فى التأكيد لا تنكر .

ثم هنالك الدلالات الشخصية والاجتماعية للأسلوب ؛ فقد تكون لغة الأسلوب مترفعة متعالية ، تخفى وراءها دوافع شخصية لصاحبها ، تدفعه إلى الإعلان عن ثقافة من نوع خاص ، وقد تكون بسيطة ميسرة تنم عن شخصية المعلم فى تكوين صاحبها ؛ أى أن من العلماء من يعرض العلم بأسلوب العالم ومنهم من يعرضه بأسلوب المعلّم ،والفرق واضح . وأما من الناحية الاجتماعية فليس أشهر من الأساليب الطائفية فى الأداء اللغوى ، كلاماً كان أم كتابة . فأولاد البلد عندنا يستعملون فى أغلب كلامهم كلمات مما يستعمله المثقفون ، ولكنهم يختلفون عن المثقفين من حيث تنغيم الجملة ، وكميات الحركات والمدود ، ثم ما يختص به كلامهم من مفردات مثل «اللحوح» ، وعبارات مسكوكة مثل «ماذا وإلا» أو «من غير مؤاخذة» . وللكتاب العموميين أسلوبهم ، ولعمد الريف أسلوبهم فى الإبلاغ عن الحوادث . وهناك أسلوب المحامين والأطباء والمهندسين والأزهريين وقراء القرآن وغير ذلك من الطوائف المختلفة . وإذا ظفر النقد الأدبى بنص مسرحى يشتمل على إحدى هذه اللهجات فلا بد أن يحاسب حساباً لغوياً أولاً ؛ لأن الجانب اللغوى من هذا النص ذو دلالات قد تمتد إلى ما وراء الاعتبارات اللغوية الخالصة .

وبعد فهذا موضوع يغرى بالاستطراد ؛ ولست أحب أن أقع فى حبائل هذا الإغراء ؛ فالذى يمكن أن يقال هنا كثير ولكن المساحة محدودة ، والمشاغل كثيرة ، وصبر القارىء ذو حدود ؛ غير أن الفرصة ربما سنحت للعودة إلى هذا الموضوع فى المستقبل .

المراجع :

(١) انظر مناهج البحث فى اللغة ، واللغة العربية معناها ومبناها - لتمام حسان .
(٢) المرجعان السابقان .
(٣) اللغة العربية معناها ومبناها .
(٤) المرجع نفسه .
(٥) المزهر للسيوطى .
(٦) اللغة العربية معناها ومبناها .
(٧) اقرأ للقاضى الجرجانى (الوساطة . .) ولقدامة بن جعفر (نقد النثر وكذلك نقد الشعر) ، وغيرهما .
(٨) اللغة العربية معناها ومبناها .
(٩) انظر كتاب الأصول لتمام حسان (القسم الخاص بالبلاغة) .
(١٠) المرجع السابق .
(١١) اللغة العربية معناها ومبناها .
(١٢) دراسات لغوية وأدبية من القرآن والحديث - أعدت لطلبة معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى .
(١٣) اللغة العربية معناها ومبناها .

من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية

صلاح فضل

يعتمد المفهوم الوظيفى للأسلوب على فكرة قديمة تتصوره ابتداء كعملية اختيار واعية أو غير واعية لعناصر لغوية معينة ، وتوظيفها عن قصد لإحداث تأثير خاص هو التأثير الأسلوبى ؛ إلا أن الكشف عن مدى هذا التوظيف وأبعاده يقتضى من الباحث استخدام وسائل قياس دقيقة ، تتيح له فرصة التعرف عليه واختباره . وينطلق الباحث عندئذ من المبدأ التالى :

« يعتمد الأسلوب فى نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية ، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر فى قاعدة متصلة به من ناحية السياق » .

على أن ألفتنا لمعدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات معينة إنما هى جزء من خبرتنا اللغوية المكتسبة لدينا منذ الطفولة ؛ وعندما نستعمل هذه الخبرة فى تحليل نص ما مسموع أو مقروء فإنها تتحول إلى مجموعة من التوقعات المنهمرة المتشابكة ، التى قد تتحقق أو لا تتحقق . وبهذا فإن معدلات السياقات المناظرة الماضية تصبح فى التحليل الأسلوبى احتمالات سياقية حاضرة ، نوازن بمجموعها النص الماثل أمامنا . وتتضمن هذه الاحتمالات إحالة آلية على قاعدة مناسبة ، مشروطة بالخبرة الماضية . وهذا ما ينتهى بأنصار هذا الاتجاه فى البحث الأسلوبى إلى تحديد مبدأ آخر ينص على أن «أسلوب نص ما ليس سوى مركب الاحتمالات السياقية لعناصره اللغوية» .

وطبقاً لهذا فإن الأسلوب هو مركب معدلات العناصر اللغوية فى النص من وجهتين :

أولاهما : لأنه محصلة لأكثر من عنصر لغوى ؛ فالكلمة فى نص ما إنما تكتسب دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى . ولهذا فإن رصد قوائم عير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية . وفى القاعدة تبدو نصوص متشابكة متضمنة- غالباً - لأكثر من جملة واحدة .

وثانيهما : لأن دراسة الأسلوب لا ينبغى أن تظل مقصورة على مجموعة من الملاحظات الصوتية والمعجمية والنحوية ؛ بل ينبغى أن تعتمد على ملاحظات قائمة على مستويات مختلفة ، وإلا أصبح الأسلوب مجرد تقسيم فرعى لإحدى مراحل التحليل اللغوى ؛ فقد نجد مثلاً فى بحث علمى عن الحيوان نسبة عالية من معدلات التكرار لكلمات مثل «الظلف» و «الناب» و «التوائم» ، وفى بحث آخر عن النبات نسبة عالية لكلمات مثل «الزهرة» و «الساق» و «الأوراق» ، بالرغم من أنهما ينتميان إلى الأسلوب العلمى نفسه . ويتضح لنا هذا بمقارنة مركبات العناصر المكونة على المستويات التى تتصل بالمصطلحات الفنية ،

وقياسها – من ثم – على قاعدة أخرى تنتمى إلى سياق مختلف .

فالتحليل الأسلوبى عند أنصار هذا الاتجاه يعتمد على معدلات تكرار العناصر اللغوية فى نص معين ، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية ؛ فلكى نقيس أسلوب مشهد ما ، من الضرورى أن نقارن معدلات عناصره اللغوية فى مستوياته المختلفة مع ملامح نص آخر ، أو مجموعة أخرى من النصوص التى تعد بمثابة قاعدة ذات علاقة محددة فى سياقها بالمشهد الذى نحلله

فلكى نحلل أسلوبيا إحدى قصائد امرىء القيس مثلا بهذا المنهج فإن القاعدة الملائمة ذات العلاقات السياقية المختلفة لا بد أن تشمل الشعر الجاهلى وخمرياته ووصفياته ، وشعر امرىء القيس بأكمله ، والقصائد التى تتصل بموضوع القصيدة المحللة نفسه فى العصور التالية ؛ كل ذلك كى نقيم تضادا موسعاً يوضح خواص قصيدة امرىء القيس المختارة .

واستخدام مصطلح «السياق» هنا يجعلنا نتفادى الإشارة إلى العناصر غير اللغوية ؛ إذ إن سياق نص ما يفترض أنه أكثر التزاماً بطبيعة التصنيف الموضوعى اللغوى للعناصر الاجتماعية فى التواصل اللغوى . وقد تحدد هذه العلاقات السياقية بطرق مختلفة ؛ فكل نص أو مشهد يتصل بسياقات متعددة ، بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية ، فنقول مثلاً البيتان الأخيران من معلقة امرىء القيس ، أو قصيدة من بحر الطويل ؛ وبعضها الآخر يمكن تحديده بالمصدر أو العصر أو الجنس الأدبى ، أو يعتمد تحديده على سياق الموقف الذى يشمل المتكلم والمستمع وعلاقاتهما وبيئتهما . فالسياقات إذن يمكن تحديدها على مستويات مختلفة ، وترصد حينئذ عناصرها المكونة فى تصنيفات وجداول متعددة ، يصعب جمعها فى جدول واحد مسبق ، لا ختلافها باختلاف اللغات والثقافات والعصور .

ومع ذلك فإن بعض الدارسين من أنصار هذا الاتجاه حاولوا تقديم قائمة من الملامح السياقية كنموذج مؤقت قابل للتعديل ، يتمثل فيما يلى :

= السياق النصى ، ويشمل :

الإطار اللغوى وهو :
- السياق الصوتى ، مثل نوعية الصوت وسرعته .
- السياق الصرفى .
- السياق النحوى ، مثل حجم الجمل وتداخلاتها .
- السياق المعجمى .
- السياق الخطى والإملائى .

الإطار التركيبى ؛ ويشير إلى :
- بداية الجملة أو الفقرة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ووسطها ونهايتها .
- علاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه .
- الوزن أو الشكل الأدبى والوضع النمطى .

= السياق الخارج عن النص ؛ ويشمل :
- العصر .
- نوع القول وجنسه الأدبى .
- المتكلم أو الكاتب .
- المستمع أو القارىء .
- العلاقة بين المرسل والمتلقى من حيث الجنس والعمر والألفة والتربية والطبقة الاجتماعية وغير ذلك .
- سياق الموقف والظروف المحيطة به .
- إيحاءات أو إشارات عضوية .
- اللهجة أو اللغة .

وإذا كانت بعض العناصر المشار إليها فى هذه القائمة الأخيرة ، مثل الخواص الصوتية أو الإيحاءات ، قد سبق تضمينها فى الملامح اللغوية ، ويراد التوسع فى دراسة ارتباطاتها السياقية ، فإنه ينبغى حينئذ أن تحذف من مجال الخواص النصية . (١ : ٤٥)(*)

* * *

أما الأساس التوزيعى لتحديد الأسلوب اعتماداً على معدلات التكرار فإن بعض علماء اللغة قد قدم تحديدات دقيقة له ؛ مثل «بلوشن» الذى يرى أن أسلوب قول ما هو الرسالة التى تحملها معدلات تكرار التوزيع واحتمالات تحولات خواصه اللغوية ؛ بخاصة عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التى لها نفس الملامح فى اللغة فى جملتها .

فهذا المنظور يشير إلى أنه بينما يعنى علم اللغة بوصف «الكود» أو الشفرة ، فإن علم الأسلوب يهتم بالفوارق القائمة بين الأقوال المؤلفة اعتمادا على قواعد هذه الشفرة ؛ فتحليل الأسلوب يتضمن أساساً تحديدا وتقييما للأبعاد المختلفة التى تتميز بها تلك الرسائل . واستخدام معدلات التكرار واحتمالات التحول قليل الأهمية بالنسبة لعلم اللغة ، فى حين أنه محور علم الأسلوب . وإذا كانت الوحدة الكبرى بالنسبة لعلم اللغة هى الجملة فإن النص بأكمله هو الوحدة الطولية التامة بالنسبة لعلم الأسلوب وتحليلاته . (٢ – ٦٠)

ويرى باحثون آخرون أن موضوع الوحدة الأسلوبية يتصل بما يطلقون عليه اسم «العامل الأسلوبى» ؛ وهو العنصر اللغوى الذى يعتد باستعماله لهدف أدبى فى عمل ما . فإذا نظرنا إلى الأسلوب من هذه الوجهة لم يعد مجرد وثيقة نفسية ، بل أصبح من المكونات الجوهرية لأى عمل أدبى ؛ تلك المكونات التى تقوم بدورها المتميز فى بنية العمل من خلال سياقه .

وهذا المنظور الوظيفى للأسلوب يثير أمرين على قدر كبير من الأهمية إذن :

أولهما : ما السياق الملائم للدراسة الأسلوبية ؟
وثانيهما : ما المظاهر الأسلوبية التى يعتد بها ؟

(*) يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب فى المصادر والثانى إلى رقم الصفحة المنقول عنها .

أما بالنسبة لمشكلة السياق فقد اقترحت أيضاً تصنيفات أخرى له غير التى ذكرناها ؛ وبعضها يقرب من مفهوم «ريفاتير» السابق وإن كان أبسط منه ، وذلك بالتمييز بين «السياق الأصغر» و «السياق الأكبر» ، أو المباشر وغير المباشر ؛ وكلاهما يعطينا أساساً صالحاً للتحليلات الأسلوبية ؛ ولكل منها مزاياه وصعوباته .

فلو اخترنا سياقا أصغر مثل قصيدة قصيرة أو مشهد محدود ، فبوسعنا أن ندرس فيه ترابط الكلمات وتبادلاتها وتوافقاتها ؛ ومن هذا القبيل ما اشتهر فى الدراسات الأسلوبية التقليدية على أنه «منهج شرح النصوص» . ومن الطبيعى أن تكون هذه السياقات الصغرى من الضيق بحيث لا تسمح بالكشف عن التفصيلات الدالة والمعدلات والتجديدات المهمة ؛ وعندئذ لا نستطيع أن نستخرج منها نتائج تتصل بوظيفة عنصر ما فى بنية عمل أكبر .

ومن ناحية أخرى فإننا إذا اخترنا سياقاً أكبر فإن فرصتنا فى اكتشاف الخواص المسيطرة عليه ، وقياس مدى تأثيرها على بقية العمل ، تصبح أعظم ؛ لكن غالباً ما سيغيب عن ناظرنا حينئذ الإطار الواقعى للكلمات وتأثيراتها المتبادلة .

كما أنه إذا وقع اختيارنا على استعمال السياق الأكبر فسرعان ما ستبرز أمامنا مسألة أخرى هى : أين ينبغى وضع الخط الفاصل بين مستويات السياق ؟ . وإذا كان اللغويون يتحدثون عن التداخل المتدرج للسياقات المختلفة ، وعما يترتب عليه من وظائف تتصاعد حتى تصل إلى السياق الثقافى بأكمله ، فإننا لا بد أن نسأل عن أيها أكثر اتصالاً وأكبر فائدة للدراسة الأسلوبية . وتتوقف الإجابة على طبيعة النصوص وأهداف البحث .

وقد حرص «أولمان» مثلاً فى كتابيه عن «أسلوب القصة الفرنسية» و «الصورة فى الرواية الفرنسية الحديثة» على الالتزام بالسياق المفضل لدى كل مؤلف ؛ بحيث أصبحت كل دراسة اختبارا لعنصر أسلوبى فى بنية رواية بأكملها . وإذا كان هذا ملائماً لدراسة الأدب الروائى فلعله ليس أنسب المناهج فى دراسة الأجناس الأدبية الأخرى ؛ إذ إن القصيدة الواحدة أو الأقصوصة أو القطعة المسرحية القصيرة لا تكفى عادة لتقديم سياق مناسب لهذا النوع من التحليل .

وقد يجنح الباحث إلى تخطى حدود الأعمال الفردية للعثور على إطار السياق الأكبر ؛ وعندئذ نجد معظم الباحثين المتمكنين يفضلون اختيار أسلوب مؤلف معين عبر جميع أعماله ، أو مظهر من مظاهر أسلوبه ، وتتبع تطوره فى المراحل المختلفة ، وآخرون يرمون إلى ما هو أبعد من ذلك فيحاولون وصف أسلوب مدرسة أدبية ، أو عصر بأكمله ، أو جنس أدبى برمته . وكل هذه الأنماط من الدراسة الأسلوبية مشروعة وممكنة ؛ على أن نستحضر دائماً أنه كلما وسعنا من رقعة البحث فقدنا بالضرورة العمق اللازم - بنفس النسبة التى نكسب بها وضوح الرؤية فى الاتساع - وابتعدنا عن الدقة العلمية التى لا نستطيع التأكد منها إلا من خلال منهج تحليل السياق الأصغر .

فالاتجاه الوظيفى فى التحليل الأسلوبى ينبغى أن يقوم بهذا الاختيار ويتحمل نتائجه ، ويتحرى بقدر وسعه السبل المؤدية إلى تعزيز مكاسبها العلمية ، والتخفيف من وطأة مناطق الضعف فيها ؛ فإذا اختار دراسة النصوص المطولة فبوسعه أن يركز على تحليل عنصر خاص منها ، مشيرا إلى إمكانية ربطه رأسياً بعناصر أخرى ؛ وإذا استهدف احتضان أسلوب عمل بأكمله ، أو كاتب فى جميع إنتاجه ، كما يميل غالباً باحثو الدكتوراه ، فعليه أن يحاول التخلص من الطابع الآلى الرتيب فى تطبيق بعض المبادىء والمقولات العامة على الكتاب دون تمييز بينهم ، ويتفادى أن ينتهى فى بحثه إلى وضع مجموعة من البيانات والقوائم التى تحتاج إلى من يستصفيها ويستخلص منها نتائجها الأخيرة . ولعل هذا هو السبب فى تفضيل الباحثين قصر اهتمامهم على مظهر واحد ، واختبار وظيفته فى العمل الأدبى أو لدى مؤلف واحد ، على نحو يتيح فرصة كافية لقدر أعظم من الأصالة . ولو كان اختيار نقطة النفاذ صائباً فإن البحث يمكن أن يصل مباشرة من خلالها إلى قلب القضية الجمالية للمؤلف ؛ على شريطة أن ينبع هذا المظهر من النص نفسه ؛ لا أن يفرض عليه من الخارج . لهذا فقد نتذكر ملاحظة «سبتسر» ، التى تفقد حتى الآن ضرورتها ، إذ يقول :

« يحلولى أن أقترح كقاعدة عامة لكل أجيال الباحثين فى المستقبل ما يلى :

لا تبدأ إطلاقاً فى الكتابة عن موضوع يتصل بتاريخ الأدب إلا إذا كنت قد قمت بنفسك بإجراء بعض الملاحظات الخاصة عنه ، فلو لفتت نظرك نوعية الصورة عند مؤلف معين فاكتب إذن عنها ، لكن لا تقل أبدا ببرود : إن هذا المؤلف لم تدرس نوعية الصورة لديه فلأدرسها أنا لسد هذا الفراغ » . (٣ : ١٧٠)

* * *

وإذا كانت الدراسة المستقصية للأسلوب ينبغى أن تعتمد على اختبار النصوص ذات العلاقات المتبادلة فيما بينها ، فإنه يتعين علينا حينئذ أن نعرف ما التعبيرات التى تستخدم فى سياق معين ؟ وما السياق الذى يستخدم فيه هذا التعبير أو ذاك ؟ فلا نكتفى مثلاً باختبار الفروق بين مشاهد حوارية من طه حسين وأخرى من نجيب محفوظ ؛ بل يتعين علينا أن ندرس المواقف التى ترد فيها تعبيرات محددة من أعمالها ، وما إذا كانت هذه التعبيرات قد استخدمت فى اللغة الأدبية القديمة أم لا . ويمكن - نظرياً - تبرير أية مقارنات أسلوبية بين كل النصوص ، لكن نقطة الانطلاق العملية لتحليل الأسلوب هى اختبار معدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات مختلفة تربطها علاقة ما .

فإن كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها البعض فإننا نتعرض حينئذ لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية الخبيئة خلف البدائل ؛ ولو كانت العلاقة النصية شديدة البعد فمن الممكن ألا تؤدى المقارنة إلا إلى نتائج تافهة ؛ وبعبارة أخرى

فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو بالغة التخالف . (٤ : ٥٠) .

***

وبالإضافة إلى هذه السياقات النصية هناك سياق آخر هو الذى يطلق عليه علماء اللغة اسم «سياق الموقف» ؛ وينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب . فالنص فى نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكل جزءا من عملية اجتماعية معقدة ؛ على نحو يجعل من الضرورى استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية «والأيديولوجية» التى كتب فيها النص ، ما دمنا نريد أن نجرى عليه اختبارا جادا فى نطاق تحليل أدبى مكتمل . ويطلق بعض الدارسين على استخدام هذه العوامل «موقعة السياق الثقافى للنص» . وإذا كان من الشائع القول بأنه لكى نقدر مثلا نصا من القرن السادس عشر ينبغى أن يتقمص الناقد شخصية رجل من معاصرى هذا النص ، فإن العملية التى نحن بصددها أكثر تعقيداً من ذلك ؛ إذ لا بد من مهارة كافية للتمييز بين الموقف الثقافى للقارىء المعاصر للنص والموقف الثقافى للناقد الذى يحلله كى يتمكن من إبراز العناصر التى تحمل رؤيته . كما أن هذه الموقعة الثقافية ضرورية أيضاً للنصوص الحديثة ؛ لأنها دائماً تصدر عن مواقف لها ملامحها الخاصة المتفردة .

***

وبوسعنا - للتذكر - أن نستجمع بعض الإجراءات التى سبقت الإشارة إليها ، والمتصلة بهذه الموقعة ؛ ومن أهمها نسبة النص إلى عصره تاريخياً ، وإلى لهجته جغرافياً ، وإلى نمطه من ناحية المجال والطابع ، وإلى الثقل الموروث الذى يخضع له النص فى كتابته من ناحية التقاليد التى يتبعها . وربما كان من الأهمية بمكان أن نتذكر دائماً أن بعض الأجناس الأدبية تمكن الكاتب بطريقة خاصة من خلق سياق للموقف داخل النص نفسه ؛ فوعى الجنس الأدبى - وبخاصة الدرامى والروائى بصيغة المتكلم والنجوى الشخصية - يمكن أن يعد من هذه العوامل التى تتيح للكاتب أن يجعل انتباهنا يبتعد عن سياق الموقف الواقعى للعمل لحظة توصيله ؛ موقف المتكلم والمستمع وما يحيط بهما من ملابسات ، كى يتركز على سياق الموقف الذى يخلقه العمل نفسه .

وعندما نعالج أى جزء من النص فإن هذه الموقعة قد تقتصر لأهدافها الوصفية على عنصر محدد منه ، يطلق عليه أحياناً «السياق الداخلى المباشر» ؛ لكن كلما تقدم القارىء فى العمل الأدبى توافر لديه قدر أعظم من البيانات عن النص ، يستطيع فى ضوئها أن «يموقع» الحوار والنجوى والحدث الدرامى والوصف والكيفية والإشارات الداخلية ؛ على نحو ينتج لونا من «السياق الداخلى المتراكم» يجعل من الممكن الوصول عند نهاية القراءة إلى تصور «السياق الداخلى الشامل» .

وعند الاختبار الأسلوبى لعمل أدبى يمكن أن تستخدم جميع هذه «الموقعات» ، سواء كانت داخلية فى النص أم خارجية عنه ، كى «نقرأ فى اتجاه مستمر ، وتماسك نصى ، وبمنظور شمولى» -كما يقول «ويليك» فى نظرية الأدب . (٥ : ١١٨)

وعلى ذلك فإن تحليل الإطار التاريخى واللهجى ضرورى لتحديد مؤشرات المقام فى الدراسة الأسلوبية ، وضمان موضوعية لغة النص ؛ فمروحة الإمكانات اللغوية لعصر من العصور تعد عاملا يحد من حرية اختيار الكاتب لعناصره الأسلوبية ، فى نفس الوقت الذى تقدم له فيه كثيراً من الفرص الخلاقة . وكل لغة تخضع ببطء لحالة من التغير المستمر ، يؤثر عليها فى كل لحظة وعلى جميع المستويات . ومن هنا فإن فرص اختيار الكاتب من المجال التقليدى والإبداعى إنما هى إمكانات للتحول فى نشاط فنى محكوم ببعض القواعد ومنشىء لبعضها الآخر ؛ وهو ما يجعلها تتغير بالضرورة بمرور الزمن .

وفيما يتعلق بلغة الماضى فإن الكاتب يجد نفسه فى موقف خاص ؛ فاللغة الشعرية نادرا ما تتجاوز بشكل واضح - كما يحدث فى بقية الأجناس الأدبية - داخل الحدود المعهودة فى الاستعمالات اللغوية ؛ إذ إن الشعر - ومثله بدرجة أقل بقية الأجناس الأدبية - ينجذب عادة نحو هياكل لغوية ماضية . ولهذا فإننا لكى «نموقع» نصا من الوجهة الأسلوبية ينبغى أن نكون على وعى بالإمكانات اللغوية التاريخية التى يعتمد عليها الكاتب . (٦ : ١٠٥)

ويتصل بهذا البعد الزمنى قضية تغيير الأسلوب وما يترتب عليها من تأثير أدبى ؛ ويقصد بتغيير الأسلوب الانتقال من مجموعة أسلوبية إلى أخرى ، على نحو يقتضى تغيير احتمالات العناصر اللغوية فى النص بقياسها بمستوى آخر . فمثلاً إذا قرر خطيب الجمعة الذى تعود الحديث من فوق المنبر بالعربية الفصحى أن يستخدم لهجة عامية مليئة بالأمثال الشعبية والإشارات الدارجة ؛ عندئذ تقل لديه احتمالات العناصر العربية الفصحى بالقياس إلى لغته على المنبر - وهو السياق الذى يحكم عملية الانتقال - لا بالقياس إلى حديثه فى المنزل ، ويمثل عندئذ تغييرا فى الأسلوب بهدف إحداث تأثير خاص ، مثلما يدخل ممثل هزلى فقرات فصيحة فى حديثه العامى للسخرية من تقعر مدرس اللغة العربية مثلاً ، أو للإشارة إلى تغيير فى الموقف ، أو التلميح بشىء معين .

على أنه لا ينبغى أن نخلط بين تغيير الأسلوب من جانب واستخدام المجاز أو اللغة الاستعارية من جانب آخر ؛ فهذا الاستخدام يتضمن تغييرات موضعية على مستوى المعجم تحت ضغط دلالى محدد ، لكن دون أن تسمح بإدراجه فى مرتبة أسلوبية جديدة إلا إذا ارتفعت معدلات تكرار هذه الأنماط الاستعارية لدرجة تجعلها تقوم بمهمة المؤشرات الأسلوبية . ولو قامت استعارة معينه بإدخال كلمة من مجموعة أسلوبية بعيدة إلى مجال جديد فإن هذا يعد بمثابة تغيير فى الأسلوب ، أما إن أخذت الكلمة المستعارة من نفس المجموعة الأسلوبية التى تنتمى إليها بقية عبارات النص فإن هذا لا يحدث أى تغيير فى الأسلوب .

وفى كثير من أنماط النصوص الأدبية ، مثل الدرامية والقصصية ، تستخدم أساليب متنوعة فى مشاهد مختلفة ؛ فأسلوب مشهد قصصى مثلاً يباين أسلوب الحوار أو النجوى . ويلاحظ أن تغييرات الأسلوب يصحبها عادة تغير فى السياق ؛ وهذا نفسه هو ما نراه فى حديث الشخصيات المختلفة ، على أساس أن المتكلم جزء من سياق الحديث . وهذه التنويعات الأسلوبية التى تعود إلى الأدوار الاجتماعية لكل متحدث أو كاتب ، يطلق عليها علماء الأسلوب اسم «السجلات» .

كما أنهم يميزون بين الأسلوب واللهجة ؛ فإذا كانت لغة العمل الأدبى مثلاً خليطاً من اللغة المشتركة واللهجة بقصد إحداث تأثير أدبى ؛ فإن استخدام اللهجة فحسب فى سياق محدد يصبح حينئذ تنويعاً أسلوبياً يؤدى تغييره إلى تغير فى الأسلوب . ويمكن عندئذ أن نلاحظ مثلاً أن معدلات تكرار الكلمات المحرمة خلقياً أكثر فى المشاهد العامية ، وأن معدلات تكرار الكلمات المقدسة أكثر فى الأحاديث الدينية ، وأن اختيار المجموعة الأسلوبية داخل فئة اجتماعية معينة مشروط بالموقف ، بالمفهوم الذى أشرنا إليه من قبل . (٧ : ٦٤) .

ومن الوجهة الوظيفية هناك ثلاثة أبعاد متشابكة ، يعدها بعض علماء الأسلوبيات أدوات مهمة لإبراز فروق الاستعمال اللغوى التى لا يمكن تعرفها من خلال الفروق التاريخية واللهجية ؛ وهى ما يطلقون عليه المجال والكيفية والطابع . فمجال القول لنص معين يتعلق بموضوعه ، وبالملامح اللغوية التى يمكن أن تترابط معه . ويصبح من الواضح أن نصاً غير أدبى من نوع معين ، يمارس فيه المجال تأثيراً بارزاً على تركيبه النحوى ومكوناته المعجمية ، خصوصاً إذا كان هذا المجال ذا طبيعة «تكنيكية» . وحيث أن الفنان حر فى الاعتماد على كل مجالات القول الممكنة ، فإنه قد يعمد فى بعض الأحوال إلى استخدام الوسائل اللغوية المتصلة بمجالات متخصصة لأهداف درامية أو شعرية أو استثارية . وربما نحتاج إلى تطبيق هذا البعد فى اختبار اللغة الأدبية ، وفى النصوص المطولة قد يحدث تنويع فى مجالات القول ، يترتب عليه نتائج لغوية .

أما كيفية القول فهى البعد الذى يتصل بالفروق اللغوية الناجحة عن الاختلاف بين قول منطوق وآخر مكتوب ؛ فكل قول مكتوب يمكن أن يصبح منطوقا ؛ لكن ينبغى أن نلاحظ أن القول المنطوق يحتوى بطبيعته على جملة من الخصائص التى تتمثل فى القول المكتوب . ولا تقتصر هذه الفوارق على مجرد الاختلاف بين المادة الخطية والصوتية ، لكنها تتعدى ذلك إلى المستوى النحوى والمعجمى ؛ ويمكن أن يقال إنها نتيجة للاختلاف بين المواقف التى يتعين على اللغة المنطوقة والمكتوبة أن تؤدى وظائفها فيها ، والتقاليد المرتبطة بها . وربما يقصد الفنان الأديب إلى أن يكون ما يكتبه قابلاً للقراءة كأنه مقول شفوياً ؛ وذلك لإحداث انطباع اللغة المكتوبة ؛ كما يمكن أن يقصد إلى أن يصبح عمله مقروءا كما لو كان نجوى منطوقة بصوت مسموع ؛ أو فى حالة الكاتب المسرحى الذى يكتب وهو على يقين - أو على أمل - أن تعرض مسرحيته شفويا ، كما أن الشاعر قد يكون على وعى ببعض الخواص المتمثلة فى النطق . ولا يعنى هذا أنه فى جميع الأحوال المذكورة لا يمكن أن تحتوى اللغة على بعض الخواص العضوية للغة المنطوقة ؛ فلا بد أن يكون هناك عموماً بعض العناصر الكافية كى تعطى انطباعاً بالقول المنطوق . وفى حالة الشعر فإن تنظيم اللغة يخضع جزئياً لبعض المؤثرات الممكنة للغة المنطوقة ؛ خصوصاً ذات الطابع الصوتى . وشخصيات المسرح والرواية لا يمكن أن تتحدث مثل الناس الواقعيين تماماً ؛ ولو حدث هذا لفقدت مقوماتها الفنية ؛ وهذا ما يجعل من الضرورى أن نكتشف ، عبر المؤشرات اللغوية ، الكيفية التى استخدمها المؤلف ليترك لدينا هذا الانطباع . أما فى الرواية فبوسعه إذا رغب أن يستخدم ببساطة الوسائل الخطية من فصلات أو إشارات إملائية للتميز بين الحوار والسرد . ومن ناحية أخرى يمكنه أن ينتقى من شبكة كبيرة من العناصر الخطية والمعجمية والنحوية ما يتلاءم مع مقصده . أما درجة التنويع والتحول الكيفى الماثلة فى العمل فهى تتوقف على مقاصد المؤلف .

وطابع المقال هو الذى يتعلق بمدى الصبغة الشكلية التى تعكسها اللغة فى الموقف ؛ ويتوقف عموماً على العلاقة القائمة بين المتحدث أو الكاتب من جانب ، والمستمع أو القارىء من جانب آخر . على أن هذا البعد ينبغى أن ننظر إليه على أنه عملية مستمرة ، ولا يمكن تحديد النقاط الواقعة بين أقصى طرفيه من الشكلية التامة إلى انعدام الشكلية . ومع هذا فإن المتحدثين الأصليين بأية لغة يدركون أن الدرجات المختلفة لهذا السلم معلمة بفوارق لغوية . وتستخدم تغييرات الطابع من رسمى إلى غير رسمى فى لغة الأدب لإنتاج تأثيرات معينة ؛ فعندما يختار الروائى أو الشاعر طابعاً معيناً بهدف تحديد علاقته بالقارىء فإنه يترتب على ذلك نتائج لغوية محددة . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الذى يحدد طابع القول بالنسبة للقارىء هو بعض الخصائص اللغوية المتمثلة فى النص ؛ فالقص بضمير المتكلم ينزع عادة إلى حمل اللغة نحو الجانب غير الرسمى أكثر مما يفعله القص بلسان الغائب . من هنا يصبح تغيير الطابع فى الحوار انعكاساً لتحول العلاقات بين الشخصيات فى المسرحية أو الرواية ؛ إذ إن طابع القول محكوم بالموقف والمقام ، والمؤشرات اللغوية التى تتميز بها كل درجة من درجات هذا الطابع يمكن استخدامها لإثارة مواقف وتحديد علاقات معينة .

ويلاحظ أن هذه الأبعاد الثلاثة - وهى المجال والكيفية والطابع - ذات علاقة متبادلة ، ويؤثر بعضها فى البعض الآخر ؛ إذ إن هذا اللون المعين أو ذاك من مجالات القول يشتد ارتباطه بهذه الكيفية أو تلك ؛ وتغيير الكيفية يصحبه عادة تغير الطابع أو بالعكس . فإذا أخذنا فى الاعتبار هذه العلاقة المتبادلة فإن أبعاد الاختلاف يمكن تطبيقها بشكل مثمر ؛ حيث تعطى نتائج جيدة بالإضافة إلى الاعتبارات التاريخية أو اللهجية عند موقعة النص بجملته أو تفاصيله ؛ وهذا ما يؤدى إلى عدم استبعاد بعض المؤثرات المهمة الناجحة عن لغة النص ، أو تفادى التفسير الخاطىء لها . فإذا كانت شبكة الاحتمالات

الواردة أمام الكاتب تشمل بالقوة كل إمكانات اللغة ، فبوسعنا أن نرى عندئذ بوضوح «المناطق» التى اختارها فى كل حالة من حالاته ، ودرجة توفيقه فى توظيفها . (٨ : ١٠٨) .

***

وتأسيساً على ذلك يرى علماء الأسلوب أنه من الضرورى عند إجراء موقعة النص ، باستخدام القواعد المحددة لربطه بعصره ولهجته ومجاله وكيفيته وطابعه ، والتأكد من كل ذلك عن طريق المؤشرات اللغوية المحددة - من الضرورى عندئذ مقارنة النص بغيره من النصوص المشابهة له ؛ إذ إن هذا هو الذى يجعلنا نستوضح عن طريق التقابل ما إذا كان يتضمن عناصر فريدة أم لا . وبهذا فإن الخطر المتمثل فى أن نولى الطبيعة المميزة للنص أهمية مبالغا فيها يصبح خطراً محصوراً بفضل التصحيح الذى يتم للتأويلات الشخصية المفرطة للعناصر اللغوية . هذا الإجراء يسمح لنا أيضاً بمقابلة العناصر الفريدة بالعناصر المشتركة ، بشكل يجعلها تندرج فى عملية جدلية عامة ، تستجيب بوضوح لحاجتنا إلى الكشف عن أسلوب النص .

وعندما نقوم بهذه الإجراءات بشكل دقيق فإن الاحتمال الغالب عندئذ أن الأمر لن يتوقف على مجرد تطوير الفرض الأول وتنميته ، بل ستبرز بعض العناصر والهياكل لأوضاع لغوية تستحق أن تبحث فى ضوء الوصف الذى يوضح الخواص الحتمية لأسلوب النص ، وبهذا فإن مركز الاهتمام سينتقل إلى وضع عناصر النص فى علاقته مع قواعد الاستعمال ، واختبار هياكل الاختيار فيه من منظور تفردها المتميز ؛ وهذا ما يجعل العناصر المختارة بهذه الطريقة مجالا للبحث المعتمد على وصف الاختيارات ، دون أن نغفل لحظة واحدة عن أن هذه العناصر تشكل كلاً معقداً ، وأن الاختبار التفصيلى لها قد يؤدى إلى ضرورة بحث عناصر أخرى متعلقة بها ، وأن المستويات المعجمية والنحوية والصوتية والإملائية ينبغى أن تشترك بدورها فى هذه الإجراءات .

وبينما يمكن أن يعتمد التشخيص الأسلوبى على اختيار عنصر لغوى أو أكثر فى النص ، كدليل كاف على تفرده ، فإن الشرح الشامل والواضح للأسلوب يحتاج إلى عرض أكثر تشابكا وتعقيداً لجملة العناصر المترابطة ، ولو كان المطلوب فحسب إنما هو مجرد دليل واضح على نسبة النص إلى مؤلف معين ، فإنه من الممكن عندئذ استخدام حاسب «إليكترونى» للتحديد الكمى لدرجة كثافة النص ومعدلات تكرار هذه العناصر اللغوية المتميزة فيه ؛ لكننا سنصل فى هذه الحالة إلى تشخيص لبعض الأعراض ، لا لوصف كامل له ؛ بل ربما كانت العناصر المختارة لهذا الغرض ليست بذات قيمة فى دلالتها على الخواص الأدبية والفنية للنص ، كما أنه بوسعنا أن نتحدث عن أسلوب كاتب معين ، مشيرين ببساطة إلى تفضيله لبعض الكلمات ، أو تكراره لبنية بعض الفقرات ؛ بيد أن معظم الباحثين الآن يرون أن سر الأسلوب لا يكمن مطلقاً فى عنصر واحد مسيطر على ما عداه ، بل على العكس من ذلك ، يحتاج الوصف المتأنى إلى أن يأخذ فى اعتباره العلاقات القائمة بين مختلف الأجزاء ، ويقارن بين مجموعة هذه العلاقات ، مع الأخذ فى الاعتبار أن أى عنصر من النص له دلالة خاصة ، قد تتغير فى علاقته بنظام آخر . كما أن طبيعة العناصر اللغوية ، التى يفترض أنها دالة ، هى التى تحدد النظام أو المظهر الذى ينبغى وصفه .

وإذا كان كل ملمح لغوى يمكن أن يكون ذا دلالة أسلوبية ، على نحو يستحيل معه أن نقدم قائمة مفصلة بجميع الملامح اللغوية الشكلية للنص ، فإن بوسعنا - على سبيل المثال - أن نعرض لبعض المستويات المتشابكة ذات الدلالة الأسلوبية فى النصوص المختلفة ، خصوصاً تلك التى كثيراً ما لوحظت فى جملتها دون أن يتم تحليلها بشكل مفصل . وتأتى فى الدرجة الأولى منها العناصر النحوية ، بالرغم من أنها عولجت بشكل عام ، وبطريقة مجازية أحيانا ، إلا أن التصورات المتصلة بالتعقيد والبساطة النحوية كثيراً ما تتردد فى وصف الأساليب اللغوية . ومن الصعب أن ترصد جميع درجات التعقيد اللغوى بطريقة قياسية موضوعية ، وإن كان من الممكن وصفها بالمصطلح النحوى والمعجمى ، دون حاجة إلى التحديد الكمى الدقيق ؛ إذ إن هناك مستويات كثيرة للتعقيد ، ونماذج متعددة منه ، كما أن هناك درجات متفاوتة من أنماط البساطة . فالجمل الطويلة لا تحدث دائماً انطباعا بالتعقيد ، أو انطباعاً بما يمكن أن يسمى كثافة النسج . ومن حسن الحظ أن هذا النسيج اللغوى يمكن تحليله الآن واختباره بفضل الوصف النحوى ، ما دامت المراتب النحوية ودرجات استخدامها تتيح لنا فرصة تحديد الأنماط المختلفة للتعقيد والكثافة فى مستويات متعددة ، داخل إطار الهياكل البنيوية ، التى تقدمها لنا الوحدات المنتظمة فى مراتب متدرجة .

على أن التأثيرات النحوية فى الشعر لا تشمل فحسب تعقيدات الجملة ومعدلاتها ؛ بل تشمل أيضاً أشكال اللبس النحوى المتمثلة فيها . وإذا كانت أشكال اللبس المعجمى قد حظيت منذ وقت طويل بالاعتراف والتحليل عند دراسة المجاز والبديع وأنماط الصور الأخرى ، فإنه من الضرورى أن نلاحظ عدم اقتصاد اللبس على هذا الجانب المعجمى ؛ فتركيب الجملة الشعرية ونتائجه الأسلوبية مما يستحق عناية أعظم مما أولى له حتى الآن ؛ خصوصاً إذا أخذنا فى الاعتبار أن بيت الشعر يشمل مجموعة مزدوجة من الوحدات : وحدات كل بيت ومقطع شعرى ، والوحدات النحوية . وغالباً ما تستخدم إحدى هاتين المجموعتين فى مقابل الأخرى ، بنفس الطريقة التى نجد فيها أن هياكل الوزن تستخدم على المستوى الصوتى فى مقابل إيقاعات الكلام . من هنا يصبح من الممكن للشاعر - بفضل تراكب الحدود النحوية والعروضية - استخدام إمكانات التركيب المتاحة ، ثم إتباعها بمفاجأة تركيبية ، على نحو يجعل من الممكن تعايش الهياكل التركيبية البديلة ، ويساعد على تكثيف النص .

أما فى المسرح والرواية فإن الاختلاف بين الحوار والنجوى

والسرد ، وتعدد الشخصيات ، يتم عادة بوسائل نحوية ، وبمساعدة عناصر معجمية وخطية ، تعزز الفوارق وتبرزها . فالنجوى الداخلية فى «عوليس» «لجيمس جويس» مثلا يشار إليها عادة إما بتركيب غير تام وإما بتركيب منقوط . والوسيلة الغالبة عند نجيب محفوظ للانتقال من السرد إلى النجوى هى الالتفات المفاجىء ، مع استخدام النقط أو إغفالها فى بعض الحالات المكثفة المتوترة . وعلى البحوث التركيبية التى تعنى بهذا الجانب فى الوصف التفصيلى للأسلوب أن توازن نتائجها وتقارنها بما يستخلص من الملاحظة المتأنية للمعجم وللقيم الصوتية للنصوص المدروسة ؛ إذ إن النمو ما هو إلا تراكم تركيبى لهذه المستويات وتوظيف لمحصلتها الأخيرة .

* * *

ويطلق بعض العلماء على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة اسم «المؤشرات الأسلوبية» ويعرفونها بأنها «تلك العناصر اللغوية التى تظهر فقط فى مجموعة سياقية محددة ، بنسب تتفاوت فى معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى» . (٩ : ٥٢)

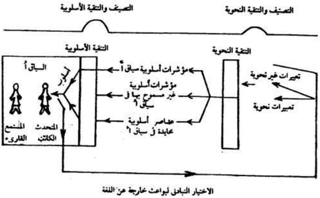
ومعنى هذا أن المؤشرات الأسلوبية هى العناصر اللغوية المشروطة بسياق النصوص ؛ أما العناصر الأخرى التى لا تقوم بدور المؤشرات فهى محايدة ولا دلالة لها ؛ وهذا ما يجعلها تظهر فى سياقات مختلفة بمعدلات تتفاوت بشكل واضح ، دون وظيفة محددة .

ويتمثل الأسلوب عند هؤلاء العلماء فى الهيكل الاختيارى الذى يتكون من مجموعة العناصر الممكنة فى لغة معينة عندما تقوم بدور المؤشر ؛ على أساس أن هناك أنماطا مختلفة من الاختيار ؛ فالرفض التام لعنصر ممكن ، أو الإصرار الحتمى على إيراد عنصر ممكن باستمرار فى مكان آخر ، يشكلان ملامح أسلوبية ؛ كذلك المستويات المختلفة لإيراد العناصر بمعدلات معينة ، مع استبعاد العناصر الأخرى ؛ كل هذا يمثل أنماطا من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها .

وفى هذا الضوء فإن بعض تكرارات العناصر اللغوية تكتسب أحيانا قيمة المؤشر الأسلوبى ، مثل عبارات القسم واللعنة التى يتفوه بها جندى مثلا ، أو عبارات الحوقلة والتعويذ التى تتردد على ألسنة شيوخنا فى القرى المصرية ؛ فهذا من شأنه أن يدخل من العناصر الموسومة ذات الدلالة الأسلوبية على فقرات لو لم تكن تحتوى على هذه العناصر لأصبحت محايدة ، كما أنه يعد - نتيجة لذلك - من قبيل المؤشر . وغنى عن البيان أن فكرة المؤشر - مثلها فى ذلك مثل بقية الأفكار الوظيفية التى نعالجها فى هذا الفصل ، على ما فى ذلك من بعض التكرار - ترتبط بطبيعة الحال بتصور الأسلوب على أنه اختيار ؛ فالاختيار الأسلوبى يتضمن أو يقتضى اختيار المؤشرات الدالة ، فى حين ينصب الاختيار غير الأسلوبى على العناصر المحايدة ؛ وكلها يمكن أن تظهر فى السياق المشار إليه داخل أسلوب ممكن . فالاختيار غير الأسلوبى اختيار حر سياقياً ؛ أما الاختيار الأسلوبى فاختيار مشروط . ومن الوجهة العملية نجد أن معظم التعبيرات مكونة من مؤشرات أسلوبية وعناصر أخرى محايدة فى نفس الوقت .

ونتيجة لذلك فإن تحديد المؤشر الأسلوبى يجعلنا فى غير حاجة إلى تأكيد أن الأسلوب اختيار ؛ إذ لا يعدو حينئذ أن يكون استعمال المؤشرات المشروطة بالسياق . ولعل إدخال فكرة المؤشر على تعريف الأسلوب الذى قدمناه مؤخرا بوصفه هيكلاً من الاحتمالات السياقية ، كان كافياً ليجعل من الممكن التمييز بين الاختيار الأسلوبى والاختيار غير الأسلوبى .

وعندما يتصدى هؤلاء الباحثون لإقامة نموذج للأسلوب ، تأسيساً على فكرة الاختيار ، فإنهم يضطرون إلى أن يدخلوا فى حسابهم نوعاً آخر من الاختيار يسمونه «الاختيار التبادلى» ، أى اختيار دلالة ما لهذا التعبير أو ذاك ؛ أى لهذا الذى نريد التعبير عنه من خلال مثير غير لغوى . وهذا الاختيار التبادلى يعنى - من ثم - تحديد ما يريد شخص ما أن ينقله فى رسالته اللغوية ؛ فعند تشفيرها يستطيع المرسل أن يستعمل مؤشرات أسلوبية أو عناصر محايدة . فإذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناها أربعة ، تمثل أنماطا أو مستويات مختلفة ، هى : التبادلية ، والنحوية ، والأسلوبية ، والمحايدة ؛ وهى تكون بالتأكيد سلسلة متراكبة بشكل أو بآخر . ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختيار على النموذج المرسوم فى المخطط التالى :



ويلاحظ على هذا التخطيط أن المتحدث أو الكاتب ، مثلهما فى ذلك مثل المستمع أو القارىء ، يعدان جزءاً من السياق « أ » نتيجة لبواعث خارجة عن اللغة .

فالمتحدث يريد أن ينقل رسالة إلى المستمع ؛ وهذه الرسالة يتم تشفيرها أولا طبقاً لقواعد النحو ، فلا يعبر هذه المصفاة الأولى سوى العناصر النحوية ، أما العناصر غير النحوية فيتم حجزها . ثم تتم تنقية هذه العناصر النحوية أسلوبيا على التوالى بفضل المعايير التى يحددها السياق « أ » وفى هذه المصفاة الثانية تمر كل العناصر الأسلوبية المحايدة كما تمر المؤشرات المشروطة بالسياق « أ » ، لكن لا تمر المؤشرات التى لا تتواءم معه . وعلى هذا فإن العناصر المصفاة نحوياً وأسلوبياً هى وحدها التى تدخل فى أسلوب المتكلم وتشترك فى صياغته .

فإذا ما استطعنا أن نقارن المؤشرات الأسلوبية فى عدد كافٍ من النصوص بتلك المؤشرات الأخرى الماثلة فى عدد مناسب من القواعد العامة المختارة جيداً ، وإذا ما استطعنا أن نوسع مجالات العمل فى النصوص المختارة ، أمكن - حينئذ - أن نصوغ مواصفات ومراتب أسلوبية على قدر عال من العمومية والفعالية معا ، وأن نتقدم من مبادىء دقيقة إلى أخرى أعم بشكل يسمح لنا بتحليل تدريجى ووصف مفصل لمشاهد من أعمال فردية ، تنتهى بنا إلى نصوص كاملة ، ومراتب أسلوبية منتظمة شاملة . (١٠ : ٥٣/٥٨) .

***

وتأسيساً على هذا فإن مجموعة المؤشرات الأسلوبية التى يلتقى فيها عدد كبير من النصوص فى إطار شبكة من السياقات التى يتصل بعضها ببعض - وإن كانت مختلفة فيا بينها - تكون جملة من المبادىء الأسلوبية الأولى ، بحيث يصبح تحليل قدر من النصوص التى تغطى ملامح الهيكل العام للغة ما ، كافياً فى نتائجه لتحديد الأساليب لهذه اللغة ، ويصبح من الميسور تصنيفها وتعريفها بمصطلحات تشير إلى مراتبها النصية المهمة ، أو مؤشراتها الأسلوبية . ففى الإنجليزية مثلاً أشار بعض الباحثين إلى أن هناك خمس صيغ أساسية هى الجامدة والشكلية والاستشارية والعفوية والحميمة ، تمثل فى تقديرهم المراتب الأسلوبية الأولى للإنجليزية . وهم يلاحظون كذلك أن المراتب الكلاسيكية التى تميز بين ثلاثة مستويات للأسلوب ، وهى : الخطير السامى ، والمتوسط ، والوضيع ، قد لاقت نجاحاً كبيرا خلال عصور طويلة ، بفضل ارتباطها الوثيق بالتقاليد الأدبية التى تسمح فحسب بمراتب أولية ثلاث للنصوص ؛ تلك المراتب التى تلخصت أهم معالمها فى عجلة «فرجيل» الشهيرة كما سنشرح فيما بعد .

وتوافق المجموعات الأسلوبية فى إطار مشهد محدد من نص معين هو الذى يجعلنا نعيد النظر نقديا فى المعايير التى قامت عليها تشكيلات هذه المجموعات . ولو كان المنهج دقيقاً لاتضح منه حينئذ أن تلاقى هذه المجموعات إنما هو نتيجة لخلط الأساليب . ولو أظهر التحليل التالى أن كل مجموعة منها تستعمل بانتظام فى أجزاء معينة من النص لأشار هذا إلى حدوث تغير أو أكثر فى الأسلوب .

وخلاصة الأمر أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها كمؤشرات أسلوبية عندما تظهر فى نفس هذا النص وتشكل مجموعته الأسلوبية . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية فى عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة أسلوبية كبرى ؛ على نحو يجعلها تنتمى إلى الأسلوب نفسه . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون أيضاً من العناصر المتفارقة التى يرفض بعضها الاجتماع مع الآخر .

***

وإذا كان مقياس المؤشرات الأسلوبية كافيا فى إجراء التحليل اللغوى للنصوص فإنه يستكمل بمعيار آخر ، يتمثل فى التحليل السلوكى لردود فعله وتأثيراته على القراء . ويستخدم بعض الباحثين مجموعات من الحروف المختصرة ، يرمزون بها إلى الجوانب المختلفة فى الدراسات الأسلوبية ؛ فالرمز (أل) يعادل الأسلوب اللغوى ؛ أى التحليل الإحصائى والتوزيعى للعناصر اللغوية ، بينما يدل الرمز (أس) على الأسلوب السلوكى . والإجراء الأول يقتضى البدء بدراسة نص محدد بمعايير لغوية ، ويصبح من السهل حينئذ دراسة النص بمقارنته بقاعدة محددة ومحصورة . وتتمثل هذه الدراسة - كما أشرنا مرارا - فى التحليل اللغوى لكيفية وكمية توزيع الملامح المتميزة ، والانتقال من ذلك إلى تحديد الملامح التى يحتمل أن تكون لها وظيفة أسلوبية ، تتجاوز مجرد الوظيفة النحوية ، وهى المؤشرات .

على أن القدرة على توقع ما يتجاوز حدود النص المدروس تتوقف على دقة الأسلوب اللغوى واتساع المادة والعلاقة النصية بين المشهد الأصلى والمادة المفتوحة التى ينطبق عليها هذا التوقع . وعندئذ يمكن أن نقترب من التحليل السلوكى للأسلوب من خلال ما يقوله النقاد عن ردود الفعل تجاه النص لدى من تجرى عليهم تجارب التذوق الأدبى ، ويستحسن لهذه التجارب أن تجرى على دارسين جامعيين أجانب عن اللغة ، عارفين بها ، ليقظة حساسيتهم تجاهها ، أو على بعض مدرسى المرحلة الإعدادية والثانوية . ويبدو أن كثيراً من جوانب المظهر السلوكى للأسلوب يمكن أن تتضح باستخدام التكنيك النفسى والنفسى الاجتماعى ، بما فى ذلك تلك الجوانب التى تتضمن تصنيفا للدرجات وتحليلا للعوامل .

وإذا كان هدف التحليل اللغوى للأسلوب هو وصف العناصر الأسلوبية ، فإن هدف التحليل السلوكى هو دراسة نماذج ردود الفعل المقبولة تجاه المثيرات اللغوية ، وتقديم هياكل منظمة للسلوك ، متعلقة بالمثير ورد الفعل . وينبغى أن نبرز هنا حقيقة مهمة ، هى أن كلا من الدراسة الأسلوبية ودراسة التأثيرات الأدبية التى يقوم بها النقد له مجاله المتميز عند أنصار هذا الاتجاه السلوكى ؛ إذ إن كل تعبير له أسلوب محدد طبقاً

للاحتمالات النصية السياقية ؛ مع أن هناك كثيرا من التعبيرات التى لا تعدو أن تكون مجرد نوع من الأدب الردىء ؛ وإن كانت المشكلة هنا تتمثل فى صعوبة التمييز بين التأثيرات الأدبية لتعبير ما وما هى مشروطة به فى السياق من تأثيرات أسلوبية . ويتوقف على الجهود التى تبذل فى هذا الصدد توضيح الموقف العلمى والتعليمى بين علمى الأسلوب والنقد ، واستخدام مقولات كل منهما فى إثراء الآخر ، والإفادة من الطابع التجريبى للأول لضبط المعايير الجمالية للثانى . وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن أهم أدوات هذا الطابع التجريبى وهو «تكنيك» الإحصاء فى استخداماته الأسلوبية ، والشروط المتعلقة بذلك .

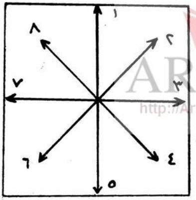
***

ففى مقابل الإجراءات التقليدية التى تعتمد على التذوق الشخصى فى وصف الأسلوب ، تقوم الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعى والقياسى الكمى الذى يستخدم إجراءات التحليل الإحصائى والرياضى ؛ وهى تنطلق فى مجملها من تعريف مجدد للأسلوب ، يشرحه أحد أنصار هذا الاتجاه بقوله : إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتمادا على التصور الرياضى باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمى فى بنية النص الشكلية . (١١ : ١٤٢)

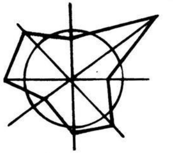
وعندما يتصور الأسلوب على أنه محصلة معدلات تكرار الوحدات اللغوية القابلة للتحديد الشكلى فى صياغة النص ، فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاؤها وإخضاعها لعمليات رياضية دقيقة . وقد تمخضت الدراسات الأسلوبية الأخيرة فى الغرب عن حصيلة وفيرة من هذه البحوث ؛ ويتجه كثير منها إلى تحليل العلاقة بين المفردات ومعدلات تكرارها ، وإلى الدراسة الكمية لأطوال الكلمات والجمل ؛ فيقيس بعضهم متوسط طول الجمل ومعدل الكلمات فيها ، ومتوسط طول الكلمات ومعدل المقاطع والحروف المكونة لها ، ليخلص من ذلك إلى وضع رسم بيانى لكل نص يتضح منه قيمة متوسط عدد المقاطع المكونة للكلمات فى الشق الأعلى ، ومتوسط عدد الكلمات المكونة للجمل فى الشق الأيمن ، بحيث يمكن وضع كل نص على النقطة المحددة لخواصه فى الرسم البيانى ، مما ينجم عنه توزيع النقط على المستويات المختلفة طبقاً لنوعين من الكتابة : أحدهما النثر الإبداعى الأدبى ، والثانى يشمل بقية ألوان الكتابة .

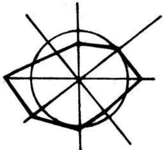
وقد بحث آخرون بهذا المنهج التجريبى الإحصائى الفوارق المميزة للكتاب والمؤلفين ، بغية التوضيح البيانى لخصائصهم الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية . من ذلك ما قام به «زمب Zemb» من وضع ما أطلق عليه «المتر الأسلوبى» ؛ ويتمثل فى عد كلمات النص – وتصنيفها ووضعها على شكل نجمة تمثل متوسطها . وتنتج عن هذا أبنية خطية مختلفة من نص إلى آخر ، يمكن مقارنتها فيما بينها ، ومعرفة اختلافات الكتاب طبقاً لها ، وتتمثل فى أضلاع النجمة المثمنة أنواع الكلمات طبقاً لكل لغة . ويقترح هذا الباحث أن توزع على النحو التالى :

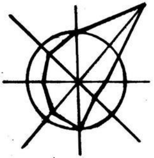
١ – أسماء	٢ – ضمائر
٣ – نعوت	٤ – أفعال
٥ – ظروف زمان ومكان	٦ – حروف جر
٧ – أدوات الوصل	٨ – أدوات الشرط



وقد أدت الدراسة التطبيقية لأساليب بعض الكتاب الفرنسيين طبقاً لهذه الإجراءات إلى التوصل إلى رسم الأشكال البيانية التالية لأعمالهم ، وإن كان ذلك يعد المرحلة الأولى التى لا بد أن تعقبها بعد ذلك محاولة لتفسير هذه الرسوم واستخلاص دلالتها الجمالية وقيمتها الأدبية فيما بعد :


باسكال


ڤاليرى


مارسيل بروست

وقد بدأت بعض الدراسات الإحصائية الأسلوبية فى الاعتداد ، إلى جانب ذلك ، بالظواهر النحوية ، فأخذت تقيس مثلا نسبة الأفعال للصفات ، ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات فى الجمل ، كما سنشرح بالتفصيل فيما بعد . ولأنها عمليات إحصائية فإن بوسعها أن تستخدم الآن الحاسبات الإليكترونية لضبط العمليات الرياضية ، وإجراء التحليل الأسلوبى ، واستخلاص النتائج الدقيقة منها .

ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية فى التحليل الأسلوبى قد أدت إلى نتائج طيبة فى مجال تحديد مؤلفى النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها ، فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك فى صحة نسبتها إلى قائليها ، على نحو يؤدى إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتمادا على بعض الخصائص الشكلية اليسيرة . وكلما كانت احتمالات النسبة محدودة أمكن أداؤها بهذه الإجراءات بشكل أفضل . وقد استخلص الدارسون من نجاح هذه الإجراءات أفكارا جيدة عن علاقة الجانب الكمى بالجانب الكيفى فى دراسة النصوص ، طبقاً لمقولات علمية تخضع لها البحوث الأسلوبية . (١٢ : ١٤٤)

***

ويرى «أولمان» أن التحليل الإحصائى للأسلوب لا بد أن يدخل فى حسابه عاملاً جوهرياً هو السياق ، بحيث يصبح أسلوب نص ما إنما هو «وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقاً لقواعد السياق المشابه» . (١٣ :٦٨) .

وقيمة هذا المنظور تكمن فى أنه يبرز أهمية السياق فى دراسة الأسلوب ؛ إذ إن الإحصاءات المتصلة بالعناصر الفردية عندما تغفل السياق تفقد دلالتها الأسلوبية ، وتظل هناك صعوبة تحديد قواعد السياق المشابه ؛ وهذا ما يتطلب من الباحث أن يضع أمامه جسداً آخر من النصوص التى يمكن أن تقارن بنصه المدروس فى جنسه وسجله وموضوعه . ويشير «أولمان» إلى نموذج حديث لهذه الدراسة المقارنة قام به «أرون» لبحث معجم ثلاث مسرحيات هى «فيدرا لراسين» ، و «فيدرا وهيبوليت لبرادو» ، و «أريان لكورنى» .

ومن النتائج التى انتهى إليها هذا البحث يتضح أنه مع أن مسرحية «راسين» هى أوجز الثلاث فإنها قد تضمنت ٢٠٪ من الكلمات التى تزيد عما استخدم فى المسرحيات الأخرى ، وأن عدد الأعلام فيها ضعف أعلام كل من نظيرتيها ، بالإضافة إلى أرقام أخرى ذات أهمية أسلوبية ؛ منها أن الكلمات التى تبدأ بالحروف الثلاثة الأولى من الأبجدية أشد ارتباطا بالأسلوب والشخصية من غيرها ؛ وقد تفردت مسرحية «راسين» بتسع وسبعين كلمة منها عشرون كلمة محددة واثنتى عشرة كلمة تنتمى لمجال العنف . (١٤ : ٦٩)

ولما كنا نعيش فى عصر إحصائى فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء فى الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التى يبديها الباحثون عليها . ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التى تدعو إلى الحذر فى الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية :

١ - يعد المنهج الإحصائى أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب ، مثل الإيقاعات العاطفية ، والإيحاءات المستثارة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة .

٢ - قد تضفى الحسابات العددية نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة ؛ فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة فى شعر «محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائى فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز ؛ فى حين أننا لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المتراكبة التى يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى ؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبى ، يتفاوت تبعا للمعايير التى نستخدمها فى تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها .

٣ - ومن نقاط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق ؛ مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم فى التحليل الأسلوبى ؛ وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى إدخال «التنكيك» السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل .

٤ - كما أن هذه الإحصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق القياس لأهميتها فى تكوين الأسلوب ، كما لا تستطيع حتى الآن أن تضع أسسا للتفسير الأسلوبى لهذه المؤشرات الشكلية ؛ وهذا ما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية فى كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تضطرد عكسياً درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبيان دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية .

ولعل السبب فى ذلك يكمن فى طبيعة قصور هذه الإجراءات ؛ فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص فى جملة النص . وهذا يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه . وكمية المعلومات التى تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية ؛ إذ لا يحسن استخدام إجراءات إحصائية فى نص وجيز ، كما تقوم بعض الصعوبات فى تحديد النصوص التى تجرى المقارنات بينها بشكل دقيق . أما علاقة الملامح الأسلوبية

فيما بينها ووظيفتها فى النص فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهى إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل اختيار المؤلف لها ، ولا للتقبل الذى يتلقاها به القارىء .

٥ - وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد فى تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «سبنسر» ببراعة حكيمة : «هل من الضرورى أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب فى الشعر ؟ وهى معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة فى مقال مصور عن سباق السيارات ، أو كلمة بنسلين فى مجلة طبية» .

٦ - ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية ، لكنها واقعية أيضاً ؛ وهى أن معظم باحثى الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائى ، بل ينفرون عادة منه ، مما يجدر معه ألا نحملهم على مشقته دون ضرورة .

* * *

ومع كل هذه الاعتبارات فإنه من الخطأ البين استبعاد المنظور الإحصائى من الدراسة الأسلوبية ، فهناك على الأقل - طبقاً لما يذكره «أولمان» - ثلاثة مظاهر فى الدراسة الأسلوبية يمكن أن تفيد بشكل جدى من المعايير العددية وهى :

١ - بوسع التحليل الإحصائى أن يسهم أحيانا فى حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخالصة ؛ فاستخدام هذا «التكنيك» قد يساعدنا مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفى الأعمال المجهولة النسب كما ذكرنا ، ويمكن أن يلقى ضوءا على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها ، وبوسعنا أن نفيد منه بشكل حاسم فى علاج بعض قضايا الشعر الجاهلى فى الأدب العربى ومدى أصالته . ومن ناحية أخرى فإن استخدامه قد يساعد على تحديد المسار الزمنى وتاريخ كتابة أعمال مؤلف خاص ؛ مثلما حدث فى «حوارات أفلاطون» وبعض أجزاء «تجليات رامبو» . ولاشك أنه من الضرورى معالجة هذه الحالات بحذر وحكمة شديدين ، قبل أن نزعم الوصول إلى نتائج يقينية .

٢ - كما أن المنظور الإحصائى قد يفيد فى تزويدنا بمؤشر تقريبى لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكثيفها فى العمل الأدبى ؛ فمما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو عشر مرات ، أو مائة مرة ، فى الكتاب الواحد ، له دلالة مختلفة ، وكثير من الدراسات التى تدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر ، وينبغى تذكر قاعدة «ديكارت» الذهبية التى يقول فيها «لا بد أن نعد من كل ناحية ترقيما كاملا ، ومراجعات عامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئاً» .

٣ - قد تكشف الإحصاءات فى بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية . وهذا من شأنه أن يؤدى إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة ؛ فقد توقف بعض النقاد مثلا عند قصة «الغريب» «لكامى» ، واسترعى انتباهه عدم تكافؤ توزيع الصور فى أجزائها المختلفة ، حيث يتراكم خمس وعشرون استعارة فى الفقرات الست التى تقص مصرع العربى على شاطىء الجزائر ، فى حين لا يتجاوز عدد الاستعارات فى ثلاث وثمانين صفحة سابقة على هذا المشهد خمس عشرة استعارة . وعندئذ تصبح الأرقام مجرد مثير للتأمل الجمالى فى العمل ؛ حيث يؤدى تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيته الأدبية . (١٥ : ١٤٥)

* * *

وعندما أعلن الأستاذ «ميلر» ، أستاذ علم الاجتماع بجامعة «هارفارد» ، البيان الختامى لمؤتمر «إنديانا» الشهير لدراسة علم الأسلوب ، وتحدث من وجهة النظر الاجتماعية ، أعرب عن أسفه الشديد لكون الدراسات الأربع التى قدمت عن الأسلوب من المنظور الإحصائى قد مرت دون أن يعنى بها أحد ، وتجاهل المؤتمر أهميتها ، على نحو حفزه للقول بأن هذا الموقف يدعو إلى القلق . إذ إن علم الإحصاء تقليدى قديم ، وقد يؤدى إلى القرب من مشكلة الأسلوب . ثم أضاف قائلاً : «وربما كان علماء الاجتماع أكثر حفاوة بالإحصاء من علماء اللغة والنقد ؛ وهذا ما يجعلنا نتساءل : ماذا نحاول أن نظفر به من المعالجة الإحصائية للأسلوب ؟ إننا قد نتخيل أن هناك مكانا فسيحا لعلم الأسلوب ولفن الأسلوب ، كما أن هناك مكانا لعلم الأصماغ والألوان ، ومكانا لفن استخدام الأصماغ والأصباغ فى الرسم على القماش ، وإن لم يقع التحليل الإحصائى للأسلوب على هامش الجوهر الفنى كما تقع كيمياء الألوان بالنسبة للوحات العالمية .» ومعنى هذا أن الإحصاء قد يقارن بالكيمياء فى قدرته على تحليل عناصر الأسلوب ورصدها علميا ، لكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم . (١٦ : ٢٨)

* * *

ومهما كان الأمر فلا بد للباحث أن يراعى مبدأين أساسيين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبى بشكل «ديناميكى» يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية وهما :

أولاً : التحديد الكمى الذى يشمل جميع عمليات رصد الوسائل «التكنيكية» الأسلوبية المتمثلة فى النص الأدبى وحصرها

وتصنيفها . ويعد هذا خطوة أولى فى القراءة النقدية ، وينجم عنه نوعان من النتائج : أحدهما تقييم العناصر التى تمارس تأثيرا أسلوبيا فعليا لا شك فيه على حساب العنـاصر الأخرى ذات الطابع الثانوى المترتب على فقدانها هذا التأثير ؛ والثانى إبراز بعض الدلالات المركزة فى تلك العناصر .

ثـانياً : تفسـير هذه العنـاصر بتحـديد جـذورها الشخصيـة والموضوعية ؛ أى تقييم الوسائل الأسلوبية باستحضار جذورها الذاتية فى شخصية الكاتب من ناحية ، والشبكة الدلالية لها من ناحية أخرى . ومن هنا فإن هذا التقدير الشامل لا يمكن القيام به إلا فى مرحلة تتجاوز مجرد تحليل المكونات الأسلوبيـة لتشير إلى الدلالة الكبرى لها فى سياق مرحلة أدبيـة معينة ، أو فى نـطاق جنس أدبى خاص ، محوط بوجهة موضوعية «أيديولوجية» تضفى على هذه المكونات الجمالية طابعها المتماسك .

وعندئذ لا بد أن يستحضر الناقد بحدسه النفاذ هذا التجذير الذاتى للأسلوب كى يتطابق مع الوجهة «الأيديولوجية» المحددة للكاتب ، على نحو يتيح له الفرصةفى نهاية الأمرأن يقدم تفسيرا مدعما بالبراهين للظواهر الأسلوبية التى قاسها كميا من قبل ، ويكتشف بذلك جانبها الكيفى وامتداداتها الموضوعيـة المقنعة . (١٧ : ١٩٠) .

المصادر :

(١) Enkvist, N. Erik. Spencer,John.Gregory, Michael: "Lingüistica Y Estilo" Trad. Madrid 1974.

(٢) Saporta, Sol: "EL estilo del lenguaje" Trad. Madrid 1974.

(٣) Spitzer ,Leo :"Linguistica e Historia Literaria" Trad. Madrid 1974.

(٤) Enkvist ,op. cit.

(٥) Spillner , Bernd : "Lingüistica Y Literatura , Investigación de Estilo, Retorica Y Lingüistica del Texto" Trad. Madrid 1979.

(٦) Enkvist, op. cit.

(٧) Ibid.

(٨) Ibid.

(٩) Ibid.

(١٠) Ibid.

(١١) Spillner, op. cit.

(١٢) Ibid.

(١٣) Ulmann, Stephen: "Meaning and Style" Trad. Madrid 1973.

(١٤) Ibid.

(١٥) Ulmann, Stephen: "Language and Style" Trad. Madrid 1968.

(١٦) Gray, Bennison: "EL Estilo ,EL Problema Ysu Solucion" Trad. Madrid 1974.

(١٧) Reis, Carlos: "Fundamentos Y Técnicas del Análisis Literario" Trad. Madrid 1982.

النقد البنيوى بين الأيديولوچيا والنظرية

محمد على الكردى

يعتقد أصحاب البنيوية أن كل عملية من عمليات التملك أو الاستيعاب المعرفى لموضوع من موضوعات العالم الواقعى يتم من خلال مجموعة من الممارسات ، سواء أكان ذلك فى مجال الفن والأخلاق أم فى مجال الصناعة والمعرفة النظرية ؛ كما أنهم يؤمنون بأن كل ضرب من هذه الممارسات يشكل نسقا إنتاجيا يتميز بآثاره المحددة . غير أنه غالباً ما يحدث نوع من الخلط فى مجال الممارسة النظرية ، وبخاصة ما يرتبط منها بالعلوم الإنسانية ، بين الأثر العلمى والأثر الإيديولوجى . من ثم كان حرص رواد البنيوية على تحديد المفاهيم وإبراز مجالات عملها . ويقول لنا «لوى ألتوسر» فى هذا الصدد :

«يشكل تعبير«أثر المعرفة» هذا موضوعا نوعيا ؛ ويشمل هذا الأخير ، على الأقل ، موضوعين فرعيين : أثر المعرفة الإيديولوجية ، وأثر المعرفة العلمية . أما أثر المعرفة الإيديولوجية (وهو أثر لعملية من التعرف والتجاهل تنتظم فى علاقة انعكاسية كالمرآة) فيتميز بخصائصه عن أثر المعرفة العلمية . ولكن لما كان الأثر الإيديولوجى ، نظراً لارتباطه بوظائف اجتماعية أخرى سائدة ، يشكل أثراً معرفياً خاصاً ، فإننا ندرجه ، من خلال هذه العلاقة ، فى إطار المقولة العامة التى نعنى بها . إننى مدين بهذا التحذير ، لتجنب كل التباس حول بداية التحليل المقبل ، الذى يرتكز فقط على الأثر المعرفى للمعرفة العلمية»[١] .

يقصد « ألتوسر » أن عملية المعرفة تشمل شقين : شقا إيديولوجيا ، تخضع فيه المعرفة لمعايير خارجة عن عملية المعرفة نفسها ، وما تتطلبه من قواعد وضوابط ذاتية ، نظرا لارتباط هذه المعايير بوظائف سياسية أو اجتماعية متصلة بالطبقات السائدة ؛ وشقا علميا ، لا تخضع فيه المعرفة إلا إلى «معيار الممارسة» المتصل بجوهر النشاط العلمى نفسه ، الذى نعنى به . من ثم يعتقد «ألتوسر» أن معيار الحقيقة بالنسبة للمعرفة العلمية يقوم داخل هذه المعرفة نفسها ، ويتم باتباع قوالب وقواعد دقيقة للاستدال أو الاستنباط تضمن لنا ، فى النهاية ، توافر الخصائص العلمية فى مجال الإنتاج المعرفى . على هذا النحو ، يتم لألتوسر عزل النسق الفكرى ، باسم الحقيقة العلمية ، عن واقع المجتمع وتاريخه . ولا شك أن أغرب ما فى موقف هذا الكاتب هو كونه مفكراً ماركسيا ، مع أن المقولة الأساسية التى تقوم عليها الماركسية هى اعتقاد «ماركس» أن المفكرين السابقين عليه قد

فسروا العالم فى حين أنى هو وجماعته ليغيره . وإذا كان «ماركس» قد أسس منهجه الفكرى على تصور معين لتطور المجتمعات البشرية ، وهو ما يسمى « بالمادية الجدلية » ، التى تنطبق على الواقع المباشر ، وتنعكس من خلال ميكانزمات اقتصادية واجتماعية فى الضمير الفوقى ، يحلو لجان - بول سارتر تسميتها بالوساطات (Médiations) ، فإن «التوسر» يرفض ربط الفكر الماركسى بالتاريخ ، ويريد إقامة نسق منطقى فى قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها ، وتنبثق فيها «الحقيقة» من ترابط النسق ومنطقيته الذاتية .

من الواضح إذن ، أنه إذا كانت الماركسية «التقليدية» تريد فرض تصورات محددة لمسار التاريخ ، انطلاقاً من مفاهيم تاريخية لتطور المجتمعات البشرية ، تقودها - فى النهاية - إلى الوقوع فى مأزق : وماذا بعد الماركسية ؟ خصوصا إذا كانت القاعدة الأساسية أو المقولة العامة هى المادية الجدلية وتطورها إلى ما لا نهاية فى شكل صراع الأضداد ، فإن «ألتوسر» يريد - تجنباً لهذا المأزق - فصلها عن مجال التطور التاريخى فى محصورة مجموعة من المبادىء يعتقد أنها تشكل أساساً لنظرية علمية ماركسية . ولما كان «ألتوسر» يرفض ربط هذه النظرية ، التى يصوغها على نمط مثالى ، بكل المؤثرات الخارجية ، الأمر الذى يتصل - فى نظره - بالتصورات الإيديولوجية ، فإنه يقودنا بهذه الطريقة إلى لون جديد من الاغتراب ، هو الاغتراب فى النسق . وما هذا الاغتراب فى النسق أو فى الخطاب النظرى نفسه إلا الإيديولوجيا الجديدة التى يقوم عليها الفكر البنيوى كله .

ولقد أكد لدينا هذا الانطباع مشروع «أركيولوجيا» المعرفة ، الذى دعا إليه «ميشيل فوكو»[٢] ، ونادى من خلاله بموت «الإنسان» ؛ وهو يقصد بذلك «الموضوع» الذى نشأت وتبلورت حوله العلوم الإنسانية منذ القرن التاسع عشر . يقول «فوكو» :

«علينا إحلال انتظام الموضوعات التى لا ترتسم إلا فى قلب الخطاب ، بدلاً من الكنز الغامض للأشياء القائمة قبله ، وتعريف هذه الموضوعات بدون الرجوع إلى قرار الأشياء ، وإنما بإرجاعها إلى مجموعة القواعد التى أتاحت انتظامها كموضوعات فى خطاب ، وشكلت على هذا النحو ، شروط انبثاقها التاريخى»[٣] .

من ثم يتبين لنا أن «الاكتشاف» الكبير الذى تنسبه البنيوية إلى نفسها هو أن الواقع الوحيد الذى يقوم عليه الفكر أو الأدب لا يخرج عن إطار الخطاب أو اللغة . ومن الواضح هنا تأثير إسهام عالم اللغويات السويسرى الشهير «فرديناند دى سوسير» ، الذى ميز بين اللغة والكلام ، فعرف اللغة بأنها النظام أو النسق الصورى الذى يشمل جميع القواعد الضابطة للكلام ، وعرف هذا الأخير بأنه «الإنجاز الشفوى»[٤] ، أو التراكيب الممكنة فى حدود هذا النسق . وليس من شك فى أن هذا الاهتمام من قبل عالم اللغة بالنسق مقبول ومنطقى ؛ لأنه يريد أن ينشىء موضوعا علمياً نموذجياً يتناوله بالدرس والتحليل والتصنيف . أما بالنسبة للمفكر أو الأديب ، فإن اللغة ليست إطاراً صوريا ، ومن ثم لا يمكن فصلها عن «الموقف» الذى كتب (أو تصور) الأديب أو الفيلسوف موضوعه من خلاله . ولا شك أن هذا الفصل بين جانبى الموضوع يعيدنا إلى الفصل التقليدى ، الذى تبين لنا عقمه ، بين الشكل والمضمون ؛ كما أن هذه النزعة الصورية فى الدراسات اللغوية قد أدت بدورها إلى قيام مدارس واتجاهات مناهضة لها ، وهى الاتجاهات المعروفة بالتداولية أو «البرجماتية» .

ومن المعروف أن هذا الاتجاه الصورى أو المادى ينبثق ، فى البداية ، عن اتجاهات المدرسة النقدية المهتمة أساساً بدراسة الشعر ، والمسماه بالشكلية الروسية ، التى توطدت أركانها فى روسيا بين عام ١٩١٥ وعام ١٩٣٠[٥] ، وانبثقت عنها «حلقة براغ اللغوية» ، وما كان لها من أثر عظيم فى تطوير «الفونولوجيا» أو علم الأصوات الوظيفى ؛ وهو العلم الذى تأثر به «كلود ليفى ستروس» فى مجال الأنثروبولوجيا ، وطبق مبادئه فى رسالته الشهيرة عن القرابة عام ١٩٤٩[٦] . ولقد كانت هذه الرسالة بداية انتشار ظاهرة البنيوية فى فرنسا ، وسيطرتها على جميع ألوان النشاط الأدبية والفكرية . وعلى الرغم من انتشار هذه التيارات الصورية ، واجهتها منذ البداية فى روسيا حركة نقدية معارضة أصيلة ، إلا أنها - لظروف خاصة - لم تجد رواجاً حينذاك . وعلى كل حال ، فإن الترجمة الفرنسية ، التى نعتمد عليها ، لم تظهرها إلا حديثا . ونحن نقصد ، على وجه التخصيص ، محاولات الناقد الكبير ، سيىء الحظ ، «ميخائيل باختين» ، الذى لمع اسمه فجأة عام ١٩٢٩ بإصداره لدراسة فريدة من نوعها عن «دوستويفسكى» ، ثم اختفى ليظهر من جديد عام ١٩٤٦ ، إثر ضجة كبيرة حول رسالة الدكتوراه التى تقدم بها عن الكاتب الفرنسى الشهير «فرانسوا رابليه» ، والتى لم يرض عنها أعضاء لجنة الحكم ، فمنح درجة علمية أقل .

ولقد سجل «باختين» خلاصة أفكاره وتصوراته عن فن الرواية وفلسفة اللغة فى كتاب نشره عام ١٩٧٥ ، وأسماه «علم الجمال ونظرية الرواية»[٧] . وهو يفند فى هذا الكتاب دعاوى الشكليين ، وأهمها فصل المحتوى عن الشكل باسم رفض «المضمون الإيديولوجى والأخلاقى أو المعرفى للعمل الفنى» ؛ لأن ذلك يفترض أن «الموضوع الجمالى» ، وفقا لتعبير باختين ، يرتكز فقط على «مادة» الفن وأداته ؛ الأمر الذى لن يخرج الأدب عن إطار اللغة . إن «باختين» يعتقد أن الموضوع الجمالى ليس مبدأً ميتافيزيقيا سابقا على الخلق الفنى ؛ إذ إنه الواقع الحى والملموس لحركة الوعى الخلاقة ؛ وهى حركة تتشكل ، على الطريقة الظاهراتية ، داخل مواقف معرفية وأخلاقية ماثلة دائما من قبل . إن الوعى الخلاق يدمج ، فى تكوينه للموضوع الجمالى ، بين اللحظة التقويمية أو المعيارية ، ووضعية الحدث أو الظاهرة التى يتناولها بالمعالجة فى إطار لغة رمزية . وإذا كانت اللغة رمزية فى جوهرها ، فإن الرمز لا يمكن أن يكون مثاليا ؛ لأنه لا يقوم على اتفاق أو تصور عام سابق عليه ؛ وهو كذلك ليس نفسيا ولا فرديا ؛ لأنه فى جوهره ظاهرة اجتماعية مزودة بمعنى ، يقوم الوعى بتمثلها . من ثم تصبح كل ألوان النشاط

الثقافية أنساقا رمزية تتطابق مع مجال الإيديولوجيا ، وتنزع إلى التشكل فى صورة لغة ؛ لأن اللغة ، حتى ولو كانت مستبطنة ، ذات طابع اجتماعى على الدوام . يقول «باختين» :

«فى الكلمة أشكل نفسى من وجهة نظر الآخر ، وفى آخر المطاف ، من وجهة نظر الجماعة»(8) .

وإذا كان «باختين» يُعنى بالإيديولوجيا ويعدها ملازمة لعملية الخلق الفنى ، فهو لا يقصد الإيديولوجية الخارجية أو المحيطة بالكاتب أو الفنان فى صورة تاريخ الأفكار ، التى كثيراً ما يقدمها لنا النقاد التقليديون منفصلةً عن العمل الفنى ، وبطريقة موازية للأعمال الأدبية أو الفنية التى يقومون بتقديمها أو التأريخ لها ؛ وإنما يقصد الإيديولوجيا التى تحدد الشكل الفنى وتؤثر فى بنائه العضوى تأثيراً مباشراً . لذلك نرى «باختين» يميز بين نوعين من الأشكال : (أ) **الشكل المعمارى أو البناء التكوينى** ؛ وهو صورة المضمون ؛ ويشمل عالم القيم والنماذج المعيارية ومفاهيم البطولة والشخصية وروح التهكم ؛ (ب) **أشكال التأليف** ؛ وهى ما نسميه الأنواع ، كالقصة والرواية والقصة القصيرة والقصيدة والملحمة ، أى مظاهر الصياغة الفنية(9) . ويرى «باختين» أن الموضوع الجمالى لا يمكن فصله عن البناء المعمارى ؛ ومن هنا تتحدد المطابقة ، التى أشرنا إليها ، بين الإيديولوجيا والنسق الرمزى على أساس المبدأ الذى يؤمن به الكاتب ، وهو أن الخلق الفنى ، فى جوهره ، عمل تقييمى وموقف واختيار . لذلك لا يمكن لهذا العمل أن يتجاوز عالم القيم ؛ فهو يتشكل من خلالها ، ويكتسب منها مضمونه وأبعاده الفنية والأخلاقية . ومن ثم ، يميز «باختين» بين قضية المعرفة ، التى يعنى بها الشكليون ويضعونها فى المقام الأول ، وقضية الفن أو الحكم الجمالى ، الذى لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا ، أى عالم القيم . يقول «باختين» بصدد العمل الفنى :

«إن الخاصية الرئيسية للحقل الجمالى ، التى تميزه بطريقة بينة عن المعرفة والفعل ، هى طابعه المتلقى الذى يتقبل بالإيجاب : فالواقع السابق على الموقف الجمالى ، وهو الواقع المعروف والمقيم أخلاقيا ، يدخل فى المؤلف الفنى ويصبح بالنسبة إليه ، منذ هذه اللحظة ، عنصراً مكونا لا غنى عنه»(10) .

بيد أن الشكليين وأتباعهم الجدد من البنيويين قد استطاعوا أن يطمسوا هذا الجانب الجمالى والتقييمى باسم محاربة الإيديولوجيا والربط بينها وبين الوعى الزائف ؛ ولقد أطلقوا على منهجهم أسماء جديدة ، أهمها علم الأدب أو «الأدبية» (littérarité) . يقول لنا «تودوروف» فى هذا الصدد :

«دراسة الأدبية» وليس الأدب : هذه هى الصيغة التى أشارت ، منذ قرابة خمسين عاما ، إلى ظهور أول اتجاه حديث فى الدراسات الأدبية ، ألا وهى الشكلية الروسية . إن جملة «جاكبسون» هذه تريد تحديد موضوع الدراسة ؛ ومع ذلك ، فإنه قد وقع لبس فى فهم معناها الحقيقى خلال مدة طويلة . فهى لا تهدف إلى إحلال دراسة كامنة للأدب محل المنهج التجاوزى (سواء أكان نفسيا أم اجتماعيا أم فلسفيا) السائد حتى ذلك الوقت ؛ إذ إنه فى أى حال من الأحوال لا يمكن الاكتفاء بوصف مؤلف ما ؛ الأمر الذى لا يمكن أن يكون هدف علم من العلوم (ونحن بصدد علم فعلا) . إنه من الأصوب أن نقول : بدلاً من إسقاط نمط آخر من الخطاب على العمل الأدبى فلنسقطه هنا على الخطاب الأدبى نفسه . ومن ثم فنحن لا ندرس العمل الأدبى ذاته ، ولكن إمكانات الخطاب الأدبى التى جعلت هذا العمل ممكناً ؛ فعلى هذا النحو ، تستطيع الدراسات الأدبية أن تصبح علماً للأدب»(11) .

يحاول أصحاب هذا الاتجاه إذن أن يجعلوا من الدراسة الأدبية ضرباً من المعرفة العلمية ؛ وهو ما يطلقون عليه اسم «علم الأدب» ؛ أى قواعد الإنتاج الأدبى وقوانينه . ويتم ذلك ، فى نظرهم ، بتحديد وظيفة عملية التأليف أو الكتابة فى صورة عملية مادية ، لا تخرج عن نطاق الممارسة وما تنتجه من تصورات تتفاعل جدليا معها ، وباستنباط القواعد والمبادىء التى يصل إليها الكتاب من خلال ممارساتهم لهذه الوظيفة . ولقد تحددت معالم المدرسة النقدية الجديدة فى ضوء الممارسات الثورية لرواد «الرواية الجديدة» أنفسهم ، أمثال «ألان روب - جرييه» ، و «كلود سيمون» ، و «روبير بنجيه» ، و «جان ريكاردو» ، الروائى والناقد المنظر للرواية الجديدة ، كما تبلورت خلال أعمال المجلة الرائدة فى مجال الكتابة الثورية الجديدة وبحوثها ، وهى مجلة Tel Quel . لكن فلسفة الكتابة الجديدة ترتبط ، فى الواقع ، بمفاهيم أوسع وأعم ؛ لأنها تشمل معظم رواد المدرسة البنيوية الفرنسية ، أمثال «سوللرز» ، و «جان - بيير فاى» ، و «جوليا كريستيفا» ، و «جاك دريدا» ، و «ميشيل فوكو» و لوى ألتوسر» .

إن فكرة الممارسة «المادية» لظاهرة الكتابة تبدأ ، فى الواقع ، عند كثير من كتاب الرواية الجديدة ، كمرحلة لاحقة ، تبدأ مع نهاية فترة من الإرهاصات الفكرية ، وضعت أسس الرواية التقليدية ، الموروثة عن القرن الماضى ، موضع التساؤل . وأهم ما شككت فيه هذه التساؤلات موضوع وحدة الرواية ، وتسلسل الأحداث تسلسلاً منطقيا ، والحبكة ، والتطور الزمانى الخطى نحو حل معقول ، ودراسة الشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية . وتواكب هذه الفترة ازدهار المناهج البنيوية خلال الستينيات . وليس من شك فى أن الاهتمام بالبنيوية مرادف للاهتمام باللغة كنسق فكرى وبناء صورى متكامل . ولقد عنى رواد المدرسة الجديدة بإبراز أهمية اللغة كنتاج اجتماعى مادى ، سابق على الكلام والتصورات والمعانى . من ثم تصبح اللغة عنصراً إيديولوجيا أساسيا ، إن لم تكن تشكل الحامل الإيديولوجى الرئيسى للتصورات الاجتماعية الكلية . لذلك يرى كثير من هؤلاء الكتاب تخليص اللغة من كل الممارسات السابقة ، والتصورات القَبْلية المتراكمة ، التى انتهت مع انتهاء فترة فاعليتها ، وتحريرها كلية ، حتى تصبح أداة ملائمة لبناء

تصورات وإنجاز ممارسات جديدة ، تتلاءم مع ضرورات التطور وحاجات المجتمع الجديد . من ثم يقول لنا «آلان روب - جرييه» :

«إن الكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام ، كما تفعل الحولية والشهادة أو الوصف العلمى ؛ إنها تشكل الواقع ؛ وهى لا تعرف قط ما تبحث عنه ، وتجهل ما تود أن تقول ؛ إنها ابتكار ؛ ابتكار للعالم والإنسان ، ابتكار دائم وتساؤل مستمر»[١٢] .

وليس من شك فى أن المقصود هنا ليس مجرد القول بأن الأدب لا يصور العالم كما هو ولكن يبعثه من جديد فحسب ، وإنما المقصود هو ثورة فى تصور عملية الكتابة ووظيفتها الحضارية . وتتلخص هذه الثورة ، كما يراها أصحابها[١٣] ، فى ثلاثة مبادىء رئيسية : (أ) **ليست الكتابة فى أدائها لوظيفتها الإنتاجية تصويراً** ؛ (ب) **إن الكتابة هى التى تطبع التاريخ بإيقاعها وليس العكس** ؛ (جـ) **إن الكتابة ليست مرادفة للحقيقة ولا تشكل رمزاً لها** . وإذا كانت الكتابة ، وفقا للمبدأ الأول ، لا تصور ولا تسجل الواقع ، فذلك مرجعه إلى كونها «مجال الخيال» ، إذ إنها ، كما يدعى «ميشيل فوكو» : «العصب الكلامى لما لا يوجد كما هو» ؛ كما أن العلاقة التى تعقدها الكتابة مع الخيال علاقة مركبة ، تقوم على بعض من المساندة ، وبعض من المعارضة . فعملية الكتابة ، وهى تخيل صرف ، تفترض :

«مسافة لا تظهر فى العالم ، ولا فى اللاشعور ، ولا للناظرين ، ولا فى الوجدان ؛ مسافة لا تقدم لنا ، فى حالتها المجردة ، غير مربع من السطور المحبّرة»[١٤] .

وإذا كانت الكتابة هى التى تطبع التاريخ بتعرجاتها ، فذلك لأنه ليس هناك تطابق بين الذات المريدة وعملية التسجيل الكتابى ؛ كما أنه ليس هناك تزامن بين التاريخ والإرادة ، ولا حتى بينه وبين الرغبة التى تحكم عالم اللاشعور . من ثم لا يمكن للتاريخ أن يكون تطوراً خطيا بالغ الاتساق ، يعكس ، كما تعكس المرآة ، أهدافه ومراميه فى صورة مبادىء ورموز معبرة ، كما هو الحال فى الهيجلية ؛ فهو ليس إلا ضرباً من التداخل أو التشابك بين هياكل ومستويات مستقلة ، بحيث يصعب القول بالتزامن بين البنية الاقتصادية مثلا والبنية الفكرية ، أو بالاتساق التام بين الهيكل الاقتصادى والتركيب الطبقى لمجتمع ما ، أو بين البنية الاجتماعية والنسق الإيديولوجى السائد ؛ فالعلاقة بين هذه الأبنية والهياكل ليست متصلة ، كما يتصور البعض ، بحيث تنعكس البنية التحتية فى البنية الفوقية بطريقة آلية أو تلقائية . إن القول بأن الكتابة هى التى تصنع التاريخ يسمح ، فى نظر البنيويين ، بتمزيق النسق الرمزى والإيديولوجى الذى يعيش فيه الغرب ، والذى يطابق فيه الرمزُ الصورة الوهمية التى يرى هذا الأخير من خلالها نفسه ؛ كما أن هذا القول يسمح بظهور نوع جديد من الكتابة يأخذ ، فيه النص الأولوية على قصد المنطوق وعلى نية أو إرادة قائله ومدونه .

من ثم ليس هناك أى تطابق بين الكتابة والحقيقة ، نظراً لتداخل المستويات النفسية والاجتماعية مع الأبنية اللغوية والأسلوبية ، وتضافرها جميعا على خلق مسافة أو منطقة مجهولة الهوية بينهما . لذلك لا ينبغى تصور الكتابة على أنها تمثل الحقيقة ، وإنما علينا أن نتخيلها فى هيئة مجال نقدى لا تظهر فيه أبعاد النص ولا يبين مثوله الفعلى إلا بإعادة توزيع العلاقات بين عملية التسجيل الكتابى والكلام (الإنجاز بالقول) ، وبين مفاهيم المكان والتصوير ، ووشائج المدلول الإرادى ومكبوت الرغبة ؛ الأمر الذى يخلق فى النص مساحات بيضاء كثيرة ، ويجعل من الكتابة مجموعة من الدلالات الرمزية - كالشفرة - علينا أن نرد كلا منها إلى مدلوله ، بحيث يمكننا أن نقترب من إدراك ميكانزمات النص ، ونتبين وظائفه الإنتاجية داخل النسق السميولوجى الذى ينتمى إليه ؛ هذا غير قوة الإرجاء الهائلة التى تولدها العلاقات الفرقية الكامنة فى طياته ، والتى تجعله يضم بين أسطره شحنة من المدلولات الممكنة أو المرجأة ، أكبر وأوفر من تلك التى ندركها مرة واحدة ، أو نحيط بها علما بصفة قاطعة ونهائية .

وقبل أن يشرع النقاد البنيويون فى عرض الجانب البناء أو الإيجابى فى مفهومهم للأدب ، وفى ممارستهم للنقد الأدبى ، الذى غالبا ما ينصب على النص ولا يكاد يفارقه أو يجاوزه إلى ما عداه ، تراهم يقومون بعملية تطهيرلكل ما يشغل «الساحة النقدية» من مخلفات الماضى وإرهاصات الحاضر القائمة على الأوهام الموروثة . وأول ما يوجه إليه هؤلاء النقاد سهامهم مفهوم «المؤلف الأدبى» نظراً لما يشير إليه هذا المفهوم من معنى توحيد النصوص وصهرها فى قالب واحد يقوم على التكامل والشمول ، ونظرا لارتباط هذا المفهوم بشخصية الكاتب بما يفترضه من علاقة خطية أو مباشرة بين الإنسان والعمل الأدبى ؛ وهى العلاقة التى ترتكز على مبدأ وحدة الهوية ، واستمرارية الصفات ، وثبات الطباع . ويرفض هؤلاء النقاد كذلك فكرة التسجيل الواقعى ، التى تفترض أسبقية الموضوع على وجوده الكتابى ، وما يترتب على هذه الفكرة من صفات الصدق والإخلاص والأمانة ، التى تنسب عادة إلى الكاتب الجيد . وكذلك هم ينبذون مبادىء الإلهام ، والخلق الأدبى ، ورسالة الكاتب أو العمل الفنى ، ويعتقدون أن الإيمان بهذه المبادىء يؤدى ، فى النهاية ، إلى الغاء النص والقضاء على وجوده المادى الكثيف ، كما يؤدى إلى انقراض الفن الأدبى أو التضحية بأهم متطلباته وخصائصه .

من ثم لم يعد مفهوم التأليف أو المؤلف يعتد به أمام مفهوم الكاتب (scripteur) ، وما يتصل بهذا المفهوم الجديد من معانى الممارسة والمعالجة الحرفية لعملية الكتابة ؛ فالكاتب لا يخضع اللغة لعدد من التصورات المسبقة ، أو مجموعة من الأفكار الأولية ، التى يمكن أن نسميها تأليفا أو مؤلفا بمعنى الكلية أو الشمولية القائمة على وحدة فى المعنى واتساق فى البناء والحبكة والغاية ، إنما هو لا يعنى بالكتابة إلا قدر عنايته بحرفة من الحرف ، أو بصناعة يسعى إلى إتقانها وإلى التفنن فى إنجازها

بأفضل الوسائل . يقول الأستاذ «ريمون جان» فى تعريف ظاهرة الكتابة الجديدة :

«إننى أوضح أنه إذا كانت فكرة الممارسة التحويلية يمكن استعارتها من «بريخت» بوصفها دليلا على تعارض بالغ الشدة ، مع كل تصور للفن يقوم على المحاكاة أو التصوير ، فعلينا - مع ذلك - أن نفهمها هنا بمعنى خاص ؛ أى بمعنى أنها عمل تحويلى متميز ينصب على الأشكال واللغة ، وليس فى صورة تدخل يتم على مستوى قراءة الواقع الاجتماعى أو العلاقات السياسية»[١٥] .

وواضح هنا أن الصدارة فى عملية الكتابة تكون لفكرة الممارسة والصناعة ، بل أكاد أقول للمهارة الحرفية التى يشبهها «ريمون جان» بعملية تجميع الهواة (bricolage) التى يشغف بها عالم الأنثروبولوجيا الكبير «كلود - ليفى ستروس» ويستخدمها مبدأ تفسيريا لكثير من الأساطير والأنساق الثقافية . ويؤيد هذه التصورات أحد كبار رواد «الرواية الجديدة» (Nouveau Roman) وأكثرهم جذرية ، ونقصد به «كلود سيمون» ، الذى يرفض أى افتراض أولى أو تصور كامل سابق على «حقل الإنتاج الأدبى» ، إذ إن الكتابة تتشكل ، فى تصوره ، عبر نفسها ، ومن خلال أدائها لوظيفتها ، منتجة أسسها النظرية ، وليست معبرة عنها بطريقة لاحقة . ويبدو أن «كلود سيمون» لا ينطلق فى كتاباته من خطة أو فكرة مسبقة ؛ فهو يقول لنا فى كتابه «أوريون الأعمى» بهذا الصدد :

«قبل أن أبدأ بخط علامات على الورق ، لا يوجد شىء ، إلا حشد غير محدد من أحاسيس تكاد تكون مبهمة ، ومن ذكريات قد لا تكون جيدة التراكم ، ومشروع غائم ، جد غائم»[١٦] .

ويحدد لنا «ريمون جان» فى فن ممارسة الكتابة الجديدة محورين رئيسيين : (١) **محور المعادلة** ، ويتم بواسطته معالجة جميع الموضوعات فى صورة مواد أولية بطريقة متساوية ، أى من غير أى تمييز بين الموضوع الرئيسى والموضوعات الثانوية ؛ وهو المبدأ الذى يسميه أيضا : «الثبات الوظيفى للموضوعات» ؛ (ب) **محور التجاور** ، ويقوم على مجاورة الموضوعات بعضها لبعض ، من غير تسلسل ولا ترتيب منطقى ظاهر . ويبدو أن هذه الطريقة فى التفسير تتسم بالعشوائية ، أو على الأقل تفترض «إمبريقية» عملية الكتابة ؛ وهو الأمر الذى يرفضه المنظر الأول ، والمشرع الأكبر ، إن صح هذا القول ، للرواية الجديدة «جان ريكاردو» ؛ فهذا الأخير لا يعتقد أن الكتابة الجديدة عملية تجميع لقطع متنافرة أو غير مترابطة ، على طريقة «تجميع الهواة» التى يولع بها «كلود - ليفى ستروس» ؛ إذ إن النص ، فى نظره ، يؤدى وظيفته من خلال الموقف الذى يتم إنتاجه فيه ؛ وهذا الموقف ، مهما كان عشوائيا ، يتضمن جوانب ميتافيزيقية وإيديولوجية . يقول «جان ريكاردو» :

«إن الإيديولوجيا ، التى مازالت سائدة حتى الآن ، تستند بحق ، كما أبرزه البعض هنا ، إلى عقيدة التصوير التعبير ، أو إذا فضلتم ، إلى أولوية المعنى القائم قبل فعل الكتابة . إن هذه العادة الفكرية ، التى نلمسها فى مجالات عدة ، يضرب بها كلية عرض الحائط مع إنجاز «الثلاثية» [لكلود سيمون] . . . من ثم ، فإن الممارسة الحديثة للنص تمثل بصفة موضوعية ، سواء رغبنا أم لم نرغب ، آلة حرب ضد هذا الوضع الإيديولوجى»[١٧] .

وكذلك يذهب بعضهم ، مثل «جان - كلود رايون» ، إلى أبعد من ذلك ؛ فيرفض نموذج «سوسير» (الدال - المدلول - المرجع) ، بدعوى أنه مثالى ، وأنه لا يتجاوز عقيدة تصوير الواقع أو التعبير عن حالة الشعور . من ثم ينادى «رايون» بتطبيق مفاهيم مادية صرف على دراسة النص ، كمفاهيم العمل أو الأداء والإنتاج والتحويل والتوليد ، على شريطة أن نستعملها كدلالات لإدراك النص فى صورة «نشاط خاص لوسائل حرفية» ، وفى صورة جهاز منتج وليس كنزاً حافلاً بالمعانى . إن نشاط النص يتم ، فى نظر هذا الناقد ، فى ضوء مبدأين : (١) **مبدأ الإنتاج الذى يحدث عمليات تحويل فى هيكل الدلالات** ؛ (ب) **مبدأ التوليد الذى يحكم نشأة المدلولات التبادلية وتطورها** . بعبارة أخرى ، تختص وظيفة الإنتاج بإقامة وفض الأشكال والتراكيب اللغوية واستخراج بعضها من بعض ؛ ويعنى مبدأ التوليد بتسلسل المدلولات وتحديد طرائق تكاثرها وتبادلها[١٨] .

وعلى الرغم من أن مفهوم الكتابة الذى نقدمه لا يشكل السمة الغالبة على كل مؤلفات الرواية الجديدة ، وأهم قطبيها «آلان - روب جرييه» و «جان - كلود سيمون»[١٩] ، إلا أنه يشكل الحصيلة الثورية التى ينتهى إليها هذان الكاتبان ومعظم الكتاب المعاصرين لهم والمتعاطفين مع الاتجاهات الجديدة . من ثم يصبح منطقيا أن تعنى جماعة الكتاب التى تلتف حول مجلة Tel) (Quel باستغلال هذه الحصيلة ، والإفادة منها بطريقة منهجية . وقد حدد منظرو هذه الحركة تاريخين مهمين يمثلان لحظة الوعى فى بلورة النظرية الجديدة وتحديد آثارها الهائلة ، وهما عاما **١٩٦٣** و**١٩٦٨** المرتبطان بندوتى «سيريزى» و «كلينى»[٢٠] .

إن مرحلة الاهتمام بأساليب الكتابة ذاتها ، واعتبارها طرائق مادية تقوم على أسلوب إنتاج ذاتى الحركة ، لا تتم - كما قلنا - بطريقة عفوية ، سواء عند «آلان - روب جرييه» أو عند «كلود سيمون» ؛ فهى حين تتضح معالمها لديهما يكون ذلك فى نهاية مرحلة من الكتابة الظاهراتية أو الفينومينولوجية . والمعروف عن هذا الضرب من الكتابة أنه يعد الشعور ، على جميع مستوياته العليا والدنيا ، الموجه الأول لعملية الكتابة ؛ كما أنه يعده المحرك الخلاق للخيال ، والمنظم للذاكرة وللزمان الوجدانى . ولقد نشأ هذا اللون من الكتابة مع «جويس» و «مارسيل بروست» ، وبلغ ذروته مع «ناتالى ساروت» ؛ وهى تعد أيضا من كتاب الموجة الجديدة . لقد اهتمت ، بوجه خاص ، بتسجيل الأحاسيس الغائمة ، أو الأحاسيس الدنيا ، التى لم تصل بعد إلى مرحلة التركيب الواضح بحيث يستطيع الشعور أن يدركها أو يميزها فى يسر وجلاء . (tropismes)

وعلى الرغم من أن هذه النقلة من الأسلوب الظاهراتي في الكتابة والتصوير إلى الأسلوب المادي الإنتاجي قد تبدو عملية داخلية في نسق المؤلف الأدبي «لكلود سيمون» و «آلان - روب جرييه» ، إلا أنها تطابق ، بشكل يسترعي الانتباه ، النقلة التي تمت من المفاهيم الفينومينولوجية أو الوجودية بعامة إلى المفاهيم البنيوية الصاعدة ، ابتداء من الستينيات . وهي تطابق ، في نظرنا ، وفقا لمبدأ الفصم المعرفي الذي اكتشفه «جاستون باشلار» ، تحولا متصلا بنقطة محددة كان لابد أن تقوض في المنهج الظاهراتي أو الوجودي حتى تقوم البنيوية على أنقاضه ؛ وهذه النقطة هي إيمان الظاهراتية بأن حقل المعرفة وعالم العواطف والانفعالات لا يتشكل إلا من خلال الشعور وعملية القصد (Intentionalité) المنسقة والمرتبة والخالقة للمعاني ، في حين تقيم البنيوية كيانها وفلسفتها على دحض هذه الفكرة ، على أساس أن الشعور ليس هو المركز وبؤرة الوجود ، وإنما هو مجرد انعكاس لقوة أكبر منه ، تسيطر عليه بطريقة لا إرادية ، وهي قوة الأنساق المختلفة ، التي نعيش من خلالها ، والتي تسبق الوجود كما تسبق الكليات الجزئيات . من ثم كانت مهمة البنيوية هي استنباط هذه الأنساق المختلفة ووصفها . وقد أتاحت لها هذه المهمة الالتقاء بالمفاهيم اللغوية الجديدة التي أسسها «فرديناند دي سوسير» وبلورتها حلقة «براغ» وأهم روادها «جاكبسون» . لا غرابة إذن أن يكون النسق اللغوي هو النموذج المعرفي السائد ، الذي يسعى معظم رواد البنيوية إلى تطبيقه في مختلف ميادين المعرفة .

إن اللغة تصبح ، من خلال هذا المنظور ، وبفعل هذه المؤثرات جميعا ، كيانا قويا يهيمن على الإنسان ويسيطر على عواطفه وأحاسيسه . وسوف يدفع الكاتب إيمانه بهذه المقولة الجديدة إلى قلب كل المعايير التقليدية ؛ فهو لن يستخدم أسلوبا معينا لإبراز ما يجيش بصدره من انفعالات ، أو ليصور أحداثا معينة ، بل وسيتخلى عن إرادته كلية ، وسيترك للغة نفسها بهياكلها وميكانزماتها المختلفة مهمة تحريك قلمه . وقد يذكرنا هذا بنمط «الكتابة الأتوماتيكية» الذي ابتكره «أندريه بريتون» وعده نموذجاً ومثلا أعلى للأدب السريالي ، لولا أن السياق والأغراض تختلف في الحالتين ، نظراً لارتباط الكتابة السريالية باللاشعور والحالات الوجدانية ، في حين تقوم الكتابة البنيوية على ميكانزمات اللغة الموضوعية . إن اللغة ، في مجال البنيوية ، تتفجر كالبركان أو تتدفق كالسيل الذي يسيطر على كيان الكاتب كله ، إلى درجة يصبح فيها مجرد مدون أو مسجل لخلجاتها ونبضاتها . من ثم يكون الأدب مجرد دهشة تنتابنا أمام حروفها وتراكيبها ، كما يقول «جان - بيير فاي» ، المنشق على جماعة Tel) (Quel ، والداعي الى حركة تغيير الأشكال (change) :

> «والأدب ، ما هو ؟ أليس هو الانبهار والتوقف أمام هذا الحرف الذي مازال مفردا ، الذي لم يدخل في شفرة بعد ، والذي يُكتب وينعقد نسيجه شبه الغائب والدائب الاحتراق ها هنا أمام ناظرينا . إنه ينتج المعنى ويشعل هذا العالم ويحوله»[٢١] .

بيد أن هذه الهيمنة اللغوية الخالصة على عملية الخلق الأدبي ، خاصة في عالم الرواية الجديدة ، لم تكن قد تمت إلا في نهاية مرحلة إرهاصات طويلة ، تكاتفت جميعاً لهدم القيم الروائية التقليدية ، وخصوصاً ما يتصل منها بقضية تمثيل الواقع وتحليل السمات النفسية . لذلك نرى كثيراً من رواد هذه المدرسة ، مثل «آلان - روب جرييه» و «روبير بنجيه» ، و «جان - لوي بودري» ، و«فيليب سوللرز[٢٢]» يعنون في البداية بالقضاء على نموذج البطل الذي يعد محور الرواية الموروثة عن القرن التاسع عشر . وغالبا ما تتخذ عملية القضاء على شخصية البطل مظهرين مختلفين :

(ا) مظهراً صورياً بحتا ، يتصل بعملية عرض الشخصية نفسها وتقديمها ؛ ومن ثم نرى الشخصية تقدَّم إلينا بطريقة مسطحة ، وفي صورة مفتتة ، وعن طريق الإشارات والحركات الخارجية ، بغير اتساق أو ترابط ، وكذلك باستخدام عناصر التكرار الممل ، والتناقض بين السمات المجردة والحسية ، واستعمال الضمائر الشخصية بدلاً من الأسماء ، أو الاكتفاء بذكر الحروف الأولية من الأسماء ، والخلط بين النوعين بحيث لا نعرف إذا كنا بصدد رجل أو امرأة ؛ (ب) ومظهراً أخلاقياً ، يتصل بالمكونات النفسية للشخصية . ومن هنا نرى اهتمام هؤلاء الكتاب باختيار نماذجهم الإنسانية من بين نفايات المجتمع ؛ الأمر الذي يكرس مفاهيم الضياع والضلالة والانحطاط ، وانسحاق الإنسان أمام التاريخ ، وهيمنة المجتمعات الشمولية . وليس من شك في أن هذه الصورة الكئيبة لضياع الإنسان هي التي جعلت «لوسيان جولدمان»[٢٣] يعتقد بأنها النهاية المنطقية للشخصية الإشكالية التي بلورها «جورج لوكاتش» في تحليلاته للرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر ، ظناً منه بأن ضياع الشخصية وانقراضها النهائي هو المضمون الفعلي للرواية الجديدة . إلا أن هذا الجانب من جوانب الشخصية ، كما سبق أن قلنا ، ليس إلا مرحلة من مراحل هدم أسس الرواية التقليدية لإفساح المجال أمام ظهور أشكال وصيغ جديدة .

كذلك سبقت ظاهرة هيمنة اللغة على عملية الكتابة حركة من الفوضى أو البلبلة المقصودة بين شخصية المؤلف والراوي ، بحيث لا نستطيع أن نقيم علاقة خطية أو متصلة بينهما ، وذلك تجنبا لكل مفاهيم التأثر والتأثير ، وأوهام السيرة الذاتية ، وكل ما دار في هذا الفلك من المفاهيم والتصورات الأدبية المتوارثة . وتتجلى هذه الظاهرة في محاولة عرض المحتوى المباشر للذاكرة ، مع ما يقتضيه هذا العرض المباشر من انفصام وارتداد ، وانبثاق علاقات عشوائية ، وضياع لكل منطق ومعقولية ، وتبديد للمفهوم أو التصور السوي للزمان . من هنا يتضح لنا أن الواقعية الفعلية عملية وهمية ، وأن مفهوم الزمان الروائي ، على سبيل المثال ، يختلف تماما عن المفهوم المنطقي للزمان كما يبنيه العقل العملي ؛ وهو الأمر الذي دفع «رولان بارت» إلى المطالبة بتسمية زمان الرواية بالزمان «السميولوجي» ، لتميزه عن الزمان الواقعي المألوف . وبصدد هذا الزمان الخيالي ، يقول لنا «ميشيل فوكو» إنه نوع من التوهم الخالص ، وإنه شيء يشبه الفهرست أو خريطة من المراجع تحددها علامات النقص والتمام ، والقرب والبعد ، والتكرار[٢٤] .

أما المرحلة اللغوية ، التى تتخذ من عملية الكتابة هدفا وغاية لها ، فهى تقوم على رفض الثنائية التى كان يقيمها «جان - بول سارتر» بين لغة النثر ولغة الشعر ، معتقدا أن لغة النثر لا بد أن تكون لغة معبرة عن محتوى أو مضمـون ، لأنها نشأت أساسا للتخاطب ولتوصيل رسالة محددة وهادفة ، فى حين أن لغة الشعر غاية فى ذاتها ، لأنها لا تهدف إلى توصيل معان ومضامين بقدر ما تشكله هى ذاتها من تعبير فنى ، يقوم على التوزيـع الصوتى والموسيقى ، والقـدرات التعبيريـة الصوريـة أو المـاديـة ، والإيحـاءات الكامنـة الهائلة ، التى يمكن أن تفجرهـا الصـور الشعرية فى ائتلافها وتلاحمها ، أو فى تعارضها وتنـافرهـا . إن اللغة الأدبية بعامة ، بالنسبة لرواد الرواية الجديدة ، ليست لغة اتصال وتخاطب ، بقدر ما هى مادة فنية تشكل موضوع الرواية نفسه . من ثم تبدو اللغة ، من خلال هذا المنظور ، كأنها «نسق سميولوجى منتج» ؛ أى أن الكاتب يعنى ، قبـل كل شىء ، بتسجيل أدائها لوظيفتها التركيبية ، والتفتيتية أحيانـا ، وتتبع نموها الـطبيعى - مع مـا يلازم هـذا النمو من تـوقف وارتداد وتقدم - عن طريق تجميع المفردات وتقابل المتناقضات وانفراط المتشابهات . كذلك يحاول الكاتب استغلال الوظائف التنظيمية البحت لعملية الكتابة ، مثل العنـاوين والمقدمـات والنهايـات والتقسيم إلى مقاطع وفقرات والتنقيط وأشكال الحروف فى بناء هيكل روايته ، وقلب الأدوار الطبيعية المنوطة بهذه التقسيمات (وهى أدوار اتفاقية صرف) ؛ ويطلق على هذه الوظائف ، بعد إعـادة توزيعهـا فى السياق الـروائى الجديـد ، اسم «المحـاور الاستراتيجية» .

وليس من شك فى أن الاهتمام بهذه المحاور واستخدامها فى إنتاج النص وبناء هيكله الأسـاسى يعمل بقـدر الإمكان على إبعادنا عن فكرة تصوير الواقع الخارجى المتسلطة على أذهاننا ، أو الإشارة إلى أحداث قصة نريد ، بأى ثمن ، التقاط خيوطها ، وتحديد ملامح الشخصيات التى تقوم بها . وغالبا ما يصـاحب هذه المحاور الشكلية ، إن صح هذا التعبير ، محاور أخرى تحكم النص وتضبط ميكانزمات تقدمه أو ارتداده أحيانا ، نظراً لعدم وجود قاعدة منطقية أو ثابتة فى هذا المجال . وأهم هذه المحاور الوصف المطول ، وإدماج العبارات المعترضة القائمة بين قوسين فى صلب النص ، وبطريقة مبالغ فيها ، بحيث تنسينا السياق الأساسى أو الموضوعات الرئيسية ، إن كانت هناك موضوعات رئيسية ، وكذلك استخدام الإمكانات الصوتيّة للغة ، كالقوافى والسجع والجناس ، وتوليد الصفات من الأفعال أو من الأسماء ، والتلاعب بالاستعارات والتشبيهات والألفاظ .

وتقتضى هيمنة المنظور اللغوى على عملية الكتابـة إحداث تغيير جذرى فى مفاهيم النص والرواية ذاتها ؛ إذ إنه ليس من المعقول أن تتلاءم المفاهيم التقليدية الموروثة عن الرواية الواقعية والنفسية مع ظـاهرة استقـلال اللغة وسيطرتها عـلى الصناعـة الروائية سيطرة تكاد تكون كاملة . من ثم يرفض رواد المدرسة الجديدة مفهوم تناسق العمل الروائى أو تكامله ؛ فهذا العمل لا ينبغى أن يشكل ، فى نظرهم ، وحدة منطقية أو نظاما ما قائما على تصور شمولى قبلى لأحداث عليها أن تبدأ وتنتهى بطريقة تتلاءم مع «معقولية» عامة ومقبولة . وأهم ما يلجأ إليه هؤلاء الكتاب لهدم مفاهيم القص التقليدية اصطناع عوامل التكرار والتوليد النصى عن طريق تفتيت المعانى واستغلال تناقضاتها ، واستخدام العناصر السابقة فى عناصـر جديـدة ؛ بحيث يبدو النص كأنَّه آلـة تدور حـول نفسها ، والابتعـاد عن أى تنظيم للموضوعات أو بالأحـرى للمقاطع (Séquences) ، بحيث لا نستطيع تمييز الموضوعات الـرئيسية عن الفـرعية ، وإطلاق العنـان لتكاثـر الاستعارات والتشبيهـات بطريقـة عشوائيَّة ، وإدماج عناصر فنية خارجية فى سياق الرواية ، تستمد غالبا من مجالات السينما والمسرح وفنون الرسم أو التصوير ، واستخدام مبدأ «المرايا العاكسة» (mise en abyme) الذى ابتكره فى البداية «أندريه جيد» ، والذى يتلخص ، بالنسبة للرواية الجديدة ، فى رواية الرواية نفسها ، أو الإشـارة إلى عملية السـرد أو القص الروائى نفسه داخل العمل الفنى ، الأمر الذى يقضى لدينا على كل إحساس بالواقع واطمئنان إليه ، وعلى كل ألفة مع عالم القيم والنماذج الإنسانية المألوفة والمتوقعة .

ولا شك أن هذا التمركز حول النص ، وعزله عن كل تأثير فى الواقع وتأثر به - وهو الأمر الذى أدى إلى الظاهرة التى أسميناها «الاغتراب اللغوى» - كان لا بد أن يثير رد فعل أو محاولة جديدة لتجاوزه . وهذا ما قام به فى الواقع «جان - بيير فاى» ، الذى أدرك أن اللغة والأشكال التعبيرية لا يمكن عـزلها عن الـواقع والتاريخ ، لأنها تؤثر فى حركتهما كما تتأثر بهما .

إن «جان - بيير فاى» وجماعته[٢٥] يمثلون المرحلة التالية من الكتابة الثورية الجديدة ؛ وهى التى توافق ظهور المنهج التوليدى فى اللغة ، الذى ابتكره «نوام شومسكى» ، متجاوزا به البنيوية الوصفية أو التصنيفية التى وضع أسسها «فرديناندى سـوسير» وبلورها «رومان جاكبسـون» مع أصحابه من رواد حلقة «براغ» . ولما كان المنهج التوليدى لا يعنى فقط بالنسق اللغوى من الناحية الصورية والتزامنية ، وإنما يعنى أيضاً بعمليات التمويل والتوليد من المستوى العميق إلى المستوى السطحى ، الأمر الذى يضفى عليه ضرباً من الديناميكية ، كما يبرز فى اللغـة عناصر الخلق والابتكار ، فإن «جان - بيير فاى» وأصحابه يعنون أيضاً بعوامل التأثير والتغير التى تنتاب الأشكال الأدبية واللغـوية كما تنتاب الأشكال الاجتماعية على حد سواء ؛ وهو ما ظهر بوضوح خلال ثورة مايو ١٩٦٨ فى فرنسا ، التى أثرت تأثيراً مباشراً على تفكير الكاتب ودفعته إلى تأسيس مجلة Change التى يدعو من خلالها إلى تجـاوز المفـاهيم النصيـة البحت ، التى تعنى بهـا مجلة TeL Quel

وعـلى الرغم من أن بـرنامـج المجلتين يلتقى حـول مقولـة أساسية ، وهى الوظيفة الإنتاجية لعملية الكتابة كظاهرة مادية تقوم على الممارسة فى المقام الأول ، إلا أن الفرق الجوهرى ، وهو نقطة الاختلاف التى دعت الكـاتب الشاب إلى الانشقـاق عن جمـاعـة Tel Quel ، يكمن فى الجـانب النـظرى لمفهوم النص وميكانزمات اللغة الأدبية عند هذه الجماعة الأخيرة ، فى حين

يؤمن «جان - بييرفاى» بالإمكانات اللانهائية للغة ، خصوصاً فى عصر الإعلام والسبرنطيقا ، فى إحداث عمليات التغيير الفكرى والاجتماعى . من ثم ، يربط «فاى» ، من جديد ، بين اللغة والشعور ، وبين اللغة والذاكرة والخيال . وهو يقارن فى مظهرها الصورى والتبادلى بالعملة(٢٦) ؛ فإذا كانت هذه تمثل قيمة صورية يتم على أساسها تبادل المنتجات ، فإن اللغة تستطيع عن طريق الإنشاء والقص الروائى إحداث أكبر التغيرات الاقتصادية والسياسية ، لما هناك من رابطة وثيقة بين البعد التاريخى للمجتمع واللغة التى يتم من خلالها تبادل الأفكار والأحلام والآمال .

وعلى الرغم من اهتمام «فاى» بتحليل أساليب السرد أو القص فى إطار ما يسميه باللغات الشمولية ، على الرغم من محاولاته اصطناع ضرب من الكتابة السوسيولوجية ، يربط فيها بين الجوانب اللاواعية والحرة أو التلقائية فى الأداء الدينامى للغة القص ، وبين الميكانزمات العقلية والنفسية ؛ أقول إنه على الرغم من ذلك كله يدور فى إطار نظرى ثابت ، هو محاولة الربط بين وظائف القص ونموذج النمو التوليدى ، الذى ابتكره «شومسكى» ، والذى يفترض أن الأبنية التركيبية فى كل لغة تشمل نسقا أساسياً يتكون من المفردات وبعض المقولات والمكونات الأولية ، ونسقاً تحويلياً يوظف فى عملياته المتصلة بمستوى المعانى الطبقات العميقة من اللاوعى ، التى طمستها الإيديولوجيا الغربية فى صورة الكلمة أو «اللوغوس»(٢٧) .

بيد أن هذا الموقف ، على الرغم من الإعلان النظرى للمبادىء ، لا يختلف كثيراً عن موقف جماعة TeL QueL السابقة ؛ إذ إن الثورية ، بالنسبة للمدرستين ، تتلخص فى إرادة تغيير إيديولوجيا المجتمع الرأسمالى الغربى ، وذلك عن طريق تطوير طرائق الكتابة التقليدية ، وتعميق الصدع الناشىء بين الموروث الثقافى وواقع المجتمع الجديد . ولا شك أن هذا الموقف النظرى هو نفسه وليد الديموقراطية الغربية الحديثة ، التى تسمح بالموقف المؤيد والموقف المغاير فى إطار قبول النظام العام . بعبارة أخرى ، إن الموقف النقدى الجديد - بالرغم من أبعاده الثورية المعلنة - يقع فى إطار البنية الإيديولوجية الفوقية ، ولا يمس الأسس السياسية أو الاقتصادية للمجتمع ؛ وهو ، على هذا النحو ، لا يشكل بالنسبة له أى تناقض جذرى ؛ ومن ثم لا يتجاوز فى إمكاناته الثورية الحركات الأدبية الهادفة أو النقدية السابقة ، كالأدب السريالى ، ومسرح الطليعة ، والعبث ، أو الأدب الوجودى الملتزم .

ولربما كانت إيجابيات هذا النوع الجديد من النقد تتلخص فى المتطلبات الصارمة التى يفرضها على قارىء الأدب الحديث ؛ إذ إنه من الصعب - مثلاً - على قارىء الرواية الجديدة أن يكون مجرد هاوٍ للمتعة والتسلية ، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة وفنون القول المختلفة . إلا أن هذا المطلب يحد ، فى الوقت نفسه ، من انتشار الأدب الجديد ، بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحلى بهذا المستوى الممتاز ؛ الأمر الذى يخلق نوعاً من «الأرستقراطية» الأدبية المحدودة . كذلك يمكننا أن نعد من إيجابياته الروح النقدية العالية التى يتطلبها من القارىء ؛ فهو يتطلب منه يقظة عالية وتغييراً جذرياً فى عاداته المتلقية (الاستهلاكية) السلبية ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعالة فى تصور إمكانات النص وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة .

أما سلبيات النقد الجديد فهى متعددة . وأولها هذا التجاوز المتعمد لعالم القيم الذى ينشأ فيه الكاتب ، ويتأثر به ، مهما حاول التجرد منه أو الترفع عليه ، فى إنتاجه الأدبى ؛ لأن اللغة نفسها ، التى يحاول أن يلوذ بها ، هى - مهما أضفى عليها من القوالب الميكانيكية ، ومهما ضمنها من كثافة المادة وعتمتها - مجموعة من الرموز الاجتماعية ، وأداة للتخاطب والتواصل . كما أن تجاهل عالم القيم ، التى يعدها باختين جزءاً من الإيديولوجية ، يقضى على النقد الجديد باستبعاد كل المضامين الأخلاقية والجمالية التى لا يمكن أن يخلو منها أى عمل فنى من المستوى الرفيع . وإنه لمن الواضح أن هذا التجاهل يرجع إلى تضخم المستوى المعرفى لدى النقاد البنيويين بسبب كلفهم الشديد بالعلوم الحديثة ، ونفورهم من أى تقييم يقوم على التذوق والمعايير الذاتية . ونحن لا نعيب عليهم هذا الاهتمام ، ولكننا لا نعتقد بأن الأدب يمكن رده إلى المستوى المعرفى فقط ، وإلا حصرناه - كما يفعل البنيويون أنفسهم - فى مجال التصنيفات اللغوية الشكلية ، متناسين أن اللغة العامة هى اللغة التى تتشكل من خلال العمل الفنى ، والتى تعد جزءاً من رؤية الكاتب للعالم والمجتمع ؛ ومن ثم لا يمكن عزلها عن الموقف الذى نشأت وتطورت فيه ، أو عن القيم الاجتماعية والتاريخية التى يعد الكاتب نفسه جزءاً لا يتجزأ منها .

ويحاول البنيويون بقدر الإمكان تحقير الإيديولوجيا ؛ لأنهم بعد تطورهم من المفاهيم السميولوجية الصرف إلى المفاهيم المادية المستمدة من الماركسية والفرويدية ، يربطون بين الإيديولوجيا والوعى الزائف ، وبينها وبين المعرفة الخاطئة والمضللة ، متناسين أن كل نسق معرفى ينتج إيديولوجيته الخاصة به التى تعد جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة ، والمبررة لبواعثه وغاياته . هم مثلاً يقولون بأن الرواية الواقعية والنفسية نشأت فى قلب المجتمع الرأسمالى الصاعد ، وبإنها - من ثم - تقوم على وهم البطولة الفردية ، وخدعة الواقع المتخفى وراء منطق الأشياء والمثالية والعقلانية ، وبأنه - نظرا لذلك - عليهم أن يقوضوا الأسس التى تقوم عليها هذه الرواية لارتباطها حتما بهذه الرؤية الاجتماعية - التاريخية الخاصة بالطبقات المستغِلة . ولا شك أن حكمهم هذا قد لا يكون صائبا فى بعض جوانبه ، من حيث إدانة الاستغلال الطبقى ، وتمجيد الفرد على حساب الجماعة ، كما أن من حقهم تجديد أشكال الرواية وغيرها من الفنون الأخرى ، ولكن ذلك كله لا يعنى بالضرورة أن مفاهيم الفردية والبطولة والمثالية والعقلانية مفاهيم سلبية لمجرد أنها ارتبطت تاريخيا بنشأة الطبقة البرجوازية وتطورها .

بمعنى آخر ، إن الحكم على هذه المفاهيم بالفساد والارتباط العضوى بالإيديولوجية البرجوازية لا يتم فى نظرنا ، لدى النقاد

البنيويين ، بفعل التطور العلمى أو المعرفى بقدر ما يتم باسم إيديولوجية كامنة ، وإن كانت بدأت تتبلور فى النهاية وتأخذ صوراً ماديه ماركسية وفرويدية واضحة . بطريقة أخرى يمكن القول بأن النقد البنيوى بدأ متأثراً بالتقدم الهائل لعلوم اللغة البنيوية وبالسميولوجيا ، خصوصاً عند (رولان بارت) ، ثم تطور تدريجياً - لا شك بعد أن أخذ مستوى المدلولات فى الاعتبار - نحو التصورات المادية الصرف . من ثم بدأت لغته تستوعب بجانب مفاهيم النسق والدال والمدلول والتصنيف «البرادجماتى» أو الإبدالى و «السنتجماتى» أو التوزيعى ، وبعد الاهتمام بالتصنيف المنطقى لأساليب السرد (كلود بريمون) وإقامة لون جديد من البيان (جيرار جينت) ، المفاهيم الاقتصادية الماركسية والنفسانية الفرويدية ، نتحدث عن طرائق إنتاج النص ، والممارسة المادية للكتابة ، وحرفية الكاتب ، وتحاول تفسير النصوص تفسيراً يشبه تفسير «فرويد» للأحلام ، ولكن بعد إلباسه ثوب اللغويات الحديثة ؛ وهوما تم عبر مدرسة «جاك لاكان» .

نحن إذن ، فى البداية ، أمام ضرب من الممارسات الأدبية والفكرية الجديدة ، التى تحاول أن تطور المفاهيم الموروثة عن القرن السابق ، وتبتكر أشكالاً وأنماطاً غير مألوفة ، ولكنها تنتهى ، من خلال عملية تنظير منهجى تعتمد على مبادىء التحليل الماركسى والفرويدى ، إلى نسق إيديولوجى كامل . ولكن الإيديولوجيا ، كما هو مألوف ، لا تقوم على فكر معلن ؛ فهى تختفى دائما وراء ادعاءات البحث العلمى واكتشاف الحقائق التى لا جدال فيها . ولا شك أن كلف هذا الاتجاه بالتحدث عن العلم والتشدق بدقته وإحكام قواعده ، هو أحد الأمور التى تدفع أصحابه إلى كثير من الشطط ؛ فهم بجانب تضحيتهم بالمعايير الجمالية ، يصرون على اعتبار نصوصهم ، وذلك بسبب ابتعاد العلم الموضوعى عن الذاتية والأحكام الفردية ، نصوصاً عامة لا اسمية ، على الرغم من وجود أسمائهم - بالطبع - عليها . بعبارة أخرى ، هم يريدون تقديم مجموعة من المبادىء والقواعد ، التى تتضافر على خلق نظرية علمية فى الأدب وممارساته لا علاقة لها بشخوصهم ؛ لأنها - فى نظرهم - تعبر عن الظروف الموضوعية للعصر . وإذا كانت أسماؤهم تظهر على هذه النصوص فهى مجرد علامات أو إشارات دالة . كذلك يتضمن هذا التصور مبدأ إيديولوجيا مناقضًا لفكرة الفردية (أو الابتكار الشخصى) التى تنسب إلى المفاهيم البرجوازية .

هناك أيضاً نقطة أخرى يعنى بها البنيويون عناية خاصة ، ويحاولون أن يجعلوا منها مبدأ نظرياً أساسياً ، وهى أولوية النص على تصوره ، وأسبقية الكتابة على «الكلام» ، نظراً لارتباط هذا الأخير بالفرد والوعى الفردى . يقول لنا «جان - لوى بودرى» حول هذا المعنى :

«لا يمكن تصور أى مكتوب أو أى نص فى هيئة تعبير عن مشهد أو عن مجال واقعى خارج عليه ؛ إذ علينا تمثله جزءا ، وجزءا فعالا من مجمل النص الذى لا يكف عن كتابة نفسه» . من ثم لم تعد التصنيفات القديمة للمعرفة تملك . وفقا لهذا التصور - حتى لو اضطررنا إلى اللجوء إليها فى بعض لحظات نشاطنا النظرى - وظيفة حتمية أو قهرية : فالثنائيات مثل الظاهر/الباطن ، الجسم/الفكر ، الخالق/الخلق ، لم تعد تمثل ، بقدر ما تردنا إلى وحدة ، إلا مخلفات تاريخية ، ولم تعد تعبر إلا عن الأسئلة التى تطرحها علينا[٢٨] .

ولا شك أن سبب هذا الاعتقاد ، والنظرة الإيديولوجية المترتبة عليه ، هو قول البنيوية اللغوية بأن المعنى علاقة فرقية داخل النسق ، أى أن المعنى أو المدلول لا يمكن أن يكون معبراً بذاته ، ومن ثم لا يمكنه أن يسبق النظام اللغوى . وأغلب الظن أن هذا الاعتقاد يرجع إلى المفهوم الوظيفى الذى يسود مع البنيوية ، والذى يجعل من اللغة شيئا يشبه الشفرة . ومن هنا نرى دعاة البنيوية يقولون ، مثلا بالنسبة لعلامات المرور ، إن اللون الأحمر لا يرتبط مبدئيا بمعنى الوقوف أو الأخضر بالسير ، وإنما نتج ذلك عن علاقة فرقية فى نظام عام متفق عليه . على هذا النحو رأينا «كلود ليفى ستروس» ، وهو مؤسس البنيوية الأنثروبولوجية ، يفسر ظاهرة الزنا بالمحارم ليس كمعنى ممتلىء بالمدلولات المعروفة ، كالتحريم الدينى أو المحتوى البيولوجى المتصل بإضعاف السلالات أو المدلول النفسى وهو النفور ، وإنما فى صورة ضرورة وظيفية ، وهو تحريم الأخت فى الأسرة الأولية - ذرة القرابة - لإمكان تبادلها - ومن ثم - قيام المجتمع الذى لا يمكن أن يظهر إلى الوجود إلا فى ظل علاقات تبادلية مكتملة .

من هنا كان من السهل التعميم والقول بأن المعانى لا تسبق اللغة ومقولاتها ، والادعاء بأن المعانى هى تصورات تحتمها علينا القوالب اللغوية التى نتوارثها أو التى نولد معها ، أى أننا لا نفكر أو نتصور أولا ، ثم نعبر عن أفكارنا وتصوراتنا بواسطة اللغة ، وإنما يتم ذلك داخل المقولات أو التصنيفات التى تقدمها لنا هذه الأخيرة . وقد يكون فى هذا التصور بعض من الصحة ، ولكن الخطأ - فى نظرنا - هو الفصل بين عمليتى التصور والتعبير ؛ إذ إنهما ، فى الواقع ، يتمان بطريقة جدلية ، وإلا حبسنا فى النسق اللغوى وقوالبه الجامدة ، ولما أمكن لأى فكر أن يتجاوز الأطر السابقة ، ولانعدم - من ثم - كل تجديد وابتكار .

غير أن أصحاب النقد البنيوى لم يكتفوا بهذا التقرير ، وإنما أضافوا إليه - كما قلت - بعداً إيديولوجيا ، وهو الادعاء بأن الذين يتمسكون بأسبقية المعنى أو التصور على اللغة هم من الفئات الرجعية ، التى لا تريد تغيير التصورات السائدة أو العقائد الفكرية القائمة ، التى تريد أن تجعل من الأدب والفن مجرد انعكاس أو تمثيل لها ، ومن عملية الإدراك نفسها ، مجرد تعبير عن الشعور الذاتى أو العقلية الفردية . وسرعان ما تناسوا أن اللغة هى ، قبل كل شىء ، أداة تخاطب جماعية ، تكتظ بالرموز والدلالات المشتركة ، وتتميز - من ثم - بشفافية عالية ، فخلطوا بينها وبين ما يسمونه عملية الكتابة ذات الواقع المادى الكثيف . ومن هنا تراءى لهم أن رفض المجتمع القائم بقيمه وتقاليده وأدبه وفنونه الموروثة يحتم عليهم لفظ كل فكر

تصوري - كأنما هم في اعتقادهم بمادية الكتابة لا يصدرون عن تصور مسبق - والخضوع التام لتلقائية الكلمات والسطور التى يخطوها على الورقة البيضاء . على هذا النحو ، يختفى - فى نظرهم - الفرد وتصوراته الذاتية والمجتمع القائم وإيديولوجية المسيطرة لتتحقق الكتابة بطريقة تلقائية وآلية بحت ، وتتواجد كنص لا يتضمنه أى شعور إلا شعور النص . وليس من شك فى أنه إذا كان هذا الكلام يقصد به أن الأديب أو الفنان لا يتصور الواقع كما هو ، أو لا يعبر حتما عن مشاعره وأحاسيسه الخاصة ، وأن ما يكتبه يتجاوز كثيرا إرادته وقصده ، فهذا جزء لا يتجزأ من عملية الفن . ولكن إذا كان المقصود هو تناسى الأديب أو الفنان لإرادته الذاتية ، وتجاهله لقدرته على فهم الواقع المحيط وتغييره ، بتقديم البديل أو المثل العليا التى تطمح إليها الجماهير المقهورة ، ليطلق العنان للألفاظ والكلمات تتلاعب به وتشطح بخياله وتقوده إلى حيث لا يدرى ، فإن هذا لون من اللعب قد يلجأ إليه بعض الأدباء أو الفنانين - فى مجتمعات الفراغ - ولكنه لا يمثل على كل حال الوسيلة المثلى التى تقود إلى الأدب الرفيع . لا غرابة إذن ألا نجد بين كتاب الموجة الجديدة من قدم لنا عملا فنياً يرقى إلى أقل القليل مما كتبه «دوستويفسكى» أو «تولستوى» أو «بلزاك» أو «فلوبير» أو «بروست» .

ولكن هذا ليس بمستغرب على هذه المجموعة من الكتاب ، التى تتخذ من كتابات الشاعر «لوتريامون» و «الماركيز دى ساد» و «جورج بطاى» مثلا أعلى يحتذونه ويعدونه قمة التجديد والثورية ، وكلها كتابات تتميز بالخيال الجامح ، والهلوسة ، والدعوة الهستيرية إلى قلب القيم الأخلاقية والاجتماعية والفكرية رأسا على عقب . فالشاعر الشاب «لوتريامون» ، الذى أصيب بالجنون فى سن مبكرة ، معروف بهلوساته السادية - المازوكية التى صاغها فى مجموعة أناشيد من الشعر المنثور أسماها «أغانى مالدورور» ، وكلها تمجد الشر والعدوان عبر تجربة غريبة من الأحاسيس التى تتراوح بين اليقظة والنعاس ، والتى ترتبط فيها العدوانية برغبة التيقظ والسيطرة على النفس وتأكيد الإرادة والوعى ، والنعاس بحركة لا إرادية من الانزلاق والغوص فى الأعماق والضياع ، يعبر عنا الشاعر بأحاسيس اللزوجة والابتلاع ومضاجعة الحيوانات والأسماك المتوحشة . أما «الماركيز دى ساد» مؤسس السادية ، فهو غنى عن التعريف ، فلقد كتب معظم رواياته ، التى تدور حول الجنس والقتل الممتزجين بأساليب من التعذيب لا تخطر على بال . فى السجن ، حيث كانت الوحدة تلهب خياله ، ويدفعه الفراغ إلى ألوان من الشطحات لا يصدقها عقل . أما «جورج بطاى» ، فهو كاتب من القرن العشرين ، حاول تقليد «الماركيز دى ساد» وأراد أن يصوغ مذهبا فكريا ، طبقه فى بعض الكتابات الروائية ، يقوم على فكرة خرق القوانين وتأصيل مبدأ التجاوز عن الحد كضرورة تاريخية جدلية ملازمة لقيام مبادىء «القهر الاجتماعى» ، كالعمل والتحريم الضرورين لنشأة الحضارة واستمرارية الحياة الاجتماعية .

ولا شك أن الذى أثار إعجاب هؤلاء الكتاب فى هذه الكتابات هو خرقها لقواعد الكتابة المألوفة ، التى تقوم على الحياء وكبت الدفعات الأولية ؛ الأمر الذى عدوه ضرباً من الإنجاز الثورى ضد اللغة الأدبية - المصطنعة - السائدة ، التى يعدونها الحامل الإيديولوجى للطبقات البرجوازية المسيطرة . ولكن الذى تناسوه هو أن عملية الهدم المنهجى للقيم ، الذى يتم هنا من خلال عمليات خيالية ولفظية ، لا تضع الطبقات المهيمنة وإيديولوجيتها فحسب موضع التساؤل ؛ وإنما تضع قاعدة المجتمع برمته موضع التساؤل ؛ لأن القيم الاجتماعية والحضارية والدينية أو الأخلاقية ليست وقفا على طبقة من الطبقات ، وإن كانت تحاول بعضها فى بعض مراحل صعودها التاريخى استغلالها لصالحها . من ثم ، تؤكد هذه الحركة الأدبية الجديدة - مع استثناء بعض النماذج الفردية التى تتميز بالمرونة والابتعاد عن الجمود النظرى ، مثل «آلان روب - جرييه» و «كلود سيمون» وربما غيرهما - هامشيتها ، وتأخذ من الآن مصاعداً مكانها فى متحف الأنواع والأشكال الأدبية عبر التاريخ .

الهوامش

(١) Louis Althusser, J. Ranciere, P. Macheray, **Lire le Capital**. Paris, Maspéro, 1965, tome I, p. 85.

(٢) Mohamed EL Kordi, "L'archéologie de la pensee classique, selon Michel Foucault", in **R.H.E.S.**, Marcel Rivière, Paris, no 3, 1973.

(٣) Michel Foucault, **L'archéologie du savoir**. Paris, Gallimard, 1969, p. 65.

(٤) Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**(1915). Paris, Payot, 1969, p.25, 30 et 169.

(٥) **Théorie de la littérature,**textes des formalistes russes présentés par Todorov. Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 15

(٦) Claude Levi— Strauss, **Les structures élémentaires de la parenté** Paris, p. U. F., 1949.

(٧) Mikhail Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman.**Paris, Gallimard, 1978, p. 9—10.

(٨) المرجع السابق ، ص.١٣ .

(٩) المرجع السابق ص. ٣٥ ، ٦٩ .

(١٠) المرجع السابق .ص.٤٤ .

(١١) Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit Littéraire." ,in **Communication,**Paris, Le Seuil, no 8, 1966, p. 125.

(١٢) Alain Robbe— Grillet, **pour un nouveau roman.**Paris, Minuit, 1963, p. 138.

(١٣) **Théorie d'ensemble**(Tel Quel). Paris, Ed. du Seuil 1968, p. 7—10.

(١٤) Michel Foucault, "Distance, aspect, origine",**Ibid.**,p. 19.

(١٥) Raymond Jean, praxis simonienne, in**Claude Simon.**Colloque de Cerisy. U. G.E. (10—18), Paris, 1975, p. 248.

(١٦) المرجع السابق ، ص ٢٥٠

(١٧) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٨٣

(١٩) Chafica Georges Mansour, **Béance et présence dans L'oeuvre romanesque de Robbe— Grillet.**Thèse de doctorat. Universite d'Alexandrie.

Nadia Hamdi, **La Contestation du récit dans L'oeuvre de . Claude Simon.**Thèse de Maitrise, Université d'alexandrie.

(٢٠) **Théorie d' ensemble, op. cit.**,p.8 (Colloque de Cerisy 1963, Colloque de Cluny 1968)

(٢١) Jean Pierre Faye, **Le récit hunique.**Paris, Ed. du Seuil,1967, p. 16.

(٢٢) Alain Robbe— Grillet, **La Maison de Rendez— vous,**1965

Robert Pinget,**Le Libera,**1968.

Jean—Louis Baudry, **Personnes,**1967.

Philippe Sollers, **Nombres,**1968.

(٢٣) Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman.** Paris, Gallimard, 1964,p. 288 .

(٢٤) **Théorie d'ensemble,**p. 21.

(٢٥) هذه المجموعة تتكون من جان - كلود مونتيل وجان باريس وليون روبل وموريس روش وجاك روبو . انظر مقدمة مجلة :

Change, Paris, la Seuil, 1969, no 3 (Le Cercle de Prague)

(٢٦) Soheir El Chamy,**La conception de récit chez Jean— Pierre Faye.**Thèse de Maitrise, Université d'alexandrie, 1981,p. 10

(٢٧) Jean— Pierre Faye,**Le récit hunique,**p.136.

(٢٨) Jean— Louis Baudry, "Ecriture, fiction, idéologie, in**Théorie d'ensemble,** p. 136.



النقـد المسَـرَحى
والعلـوم الإنسـانية

سامية أحمد أسعد

سار النقد المسرحى ، حتى القرن العشرين ، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبى بعامة ، لاسيما بعد أن تحددت ملامح هذا النقد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وأصبح له منهج واضح يسير عليه . وعندما شهدت فرنسا نشأة النقد الأدبى على يدى أول نقادها ، سانت بيْف Sainte—Beuve ، شهدت أيضا نقاداً خصوا المسرح باهتمامهم . وبدا هذا الاهتمام واضحاً فى عناوين الكتب التى جمعوا فيها مقالاتهم التى سبق أن نشرت متفرقة فى الصحف آنذاك . ونذكر ، على سبيل المثال ، ف. سارسيه الذى سمّى كتابه «أربعين عاماً عن المسرح» ، وجول ليميتر J. Lemaître ، رائد النقد الانطباعى الذى أطلق على كتابه اسماً له دلالته «انطباعات عن المسرح» .

كان النقد المسرحى ، قبل القرن العشرين ، لا يفرق بين فن الأدب والمسرح ، ويعد هـذا الأخير واحداً من الألوان الأدبية المعروفة ؛ ومن ثم كان يتبع المنهج ذاته ، الذى يتبعه النقد الأدبى ؛ بمعنى أنه كان يركز على دراسة حياة الكاتب ومدى تأثيرها على العمل المسرحى ، والعلاقة بينهما . وعندما ظهر الناقد تين Taine صاحب نظرية البيئة ، بحث النقد المسرحى عن الظروف السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية ، التى ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا العمل أو ذاك . وأيا كان المنهج الذى سار عليه ، ظل النقد المسرحى فى القرن التاسع عشر يتعامل مع العمل المسرحى على أنه نص أولاً وقبل كل شىء ، لا فرق بينه وبين الرواية أو القصيدة . ومما لا شك فيه أن عدم التفات النقاد إلى العرض المسرحى ، إلى جانب اهتمامهم بالنص ، يرجع إلى أن فن الإخراج كان ناشئاً آنذاك ، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذى ساعد على إيجاده إلى حد كبير تطور التكنيك فى القرن العشرين . ولا ينبغى أن ننكر الدور المؤثر الذى لعبه كل من ألفريد جارى وأنتونان آرتو ، على المستويين العملى والنظرى ، فى هذا الصدد . فلقد حاولا أن يبرزا خـواص المسرح ، ولم ينـظرا إليه عـلى أنه نص فحسب ، بل نص وعرض أيضا ؛ واهتما بالإخراج قدر اهتمامهما بالنص .

ما الذى كان يفعله النقد المسرحى ، ولا نبالغ إذا قلنا ومازال يفعله ؟ كان يتحدث عن نص المسرحية : الظروف التى نشأت فيها ، واختيار الكاتب لموضوعها ، وطريقة معالجته له ، والأسلوب الذى كتبها به ، ويتوقف بصفة خاصة عند دراسة نفسية الشخصيات ؛ كل هذا فى مقالات متعجلة لا تعمق المفاهيم أو الآراء إلا فى القليل النادر . وأحياناً ، كان يتعرض الناقد لعرض مسرحى شهده ، فيهتم بما أثاره فيه من ردود فعل أوانفعالات ذاتية فى المقام الأول ، ويقول شيئاً عاجلاً هنا أو هناك عن الديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، وأداء الممثلين . وإذا نظرنا إلى النقد المسرحى فى مصر حتى الآن ، وجدنا أنه لا يختلف فى كثير من الأحيان عن ذلك النقد الذى نتحدث عنه ، والذى كان شائعاً فى القرن الماضى . ولكن السؤال الذى يثار فى هذا الصدد هو : إذا كان النقد المسرحى قد تخلف عن ركب التقدم ، فهل يرجع ذلك إلى أزمة فى النقاد أم يرجع إلى أزمة فى الكُتّاب ؟

وشهد القرن العشرون تطوراً هائلا فى كل المجالات ، لا سيما العلوم الإنسانية ، التى نذكر من بينها علم الاجتماع ، وعلم النفس ، واللسانيات بكل فروعها ، والفلسفة ، والتاريخ ، والأنثروبولوجيا . وكان من الطبيعى أن يحاول النقد الأدبى أن يستفيد من هذه العلوم عند تناوله للأعمال الأدبية المختلفة . وإذ فعل ، اصطدم بعقبة أساسية : إذا اتبع منهج علم من هذه العلوم ، فهل يعنى هذا أن المقدمات نفسها يجب أن تفضى إلى النتائج نفسها ، وإن اختلفت الأعمال ، لأن تلك هى السمة الأساسية للمنهج العملى ؟ بعبارة أخرى ، أخذ النقد الأدبى يتساءل عما إذا كان سيتوصل إلى أن يكون علماً ، باتباعه مناهج العلوم ، أم سيظل فناً ؟ وجاء الجواب متمثلاً فى البويطيقا Poétique التى تحدث عنها ، بين من تحدثوا عنها ، بارت ، وجينيت ، وتودوروف ، ونظرية الأدب Littérarite .

فى الوقت نفسه ، كان النقد المسرحى قد بدأ يعى خواص الفن المسرحى ، واستقلاله النسبى عن فن الأدب ، وتنبه إلى أهمية الإخراج والعرض بوصفهما السبيل الأساسى إلى خروج النص إلى حيز الوجود ؛ بل إن النص ظل لفترة ما يتراجع أمام الإخراج ، إلى الحد الذى جعل صمويل بيكيت - وإن كانت مسرحيات هذا الكاتب لا تحتاج إلى إخراج مبتكر - يطلق على إحدى مسرحياته هذا الاسم : «فصل بلا كلمات» . ولقد عمد النقاد المجددون فى هذا المجال إلى فصل النص عن العرض ، مع الإبقاء على العلاقة بينهما : ونلمس بصفة عامة اتجاهين عند هؤلاء النقاد : يتمثل الاتجاه الأول فى موقف تقليدى يفضل النص ، ولا يرى فى العرض إلا تعبيراً عن نص أدبى وترجمة له ، ويقول إن مهمة المخرج هى «نقل» النص بأمانة إلى لغة أخرى ويفترض هذا الموقف معادلة معنى كل من النص المكتوب والعرض المسرحى ، فى حين أن هذه المعادلة قد تكون وهما بحتاً . فمجموع العلامات السمعية والبصرية التى يخلقها كل من المخرج ، ومصمم الديكور ، والموسيقيون ، والمثلون يمثل معنى (أو معان) يتجاوز النص المكتوب . والعكس أيضا صحيح ؛ فكثير من الأبنية الحقيقية أو المحتملة للنص الدرامى تزول أو تنمحى فى أثناء العرض المسرحى ، وهو الأكثر شيوعاً فى المسرح الحديث أو الطليعى ، هو رفض النص رفضاً جذرياً أحياناً . ويرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح كله يتمثل فى الاحتفال الذى يجرى أمام المشاهدين أو بينهم ، وأن النص عنصر من عناصر العرض ، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية .

ويتمثل تأثير العلوم الإنسانية الحديثة على النقد المسرحى فى عدة اتجاهات نجدها فى النقد الأدبى بعامة . وهناك ظاهرة لابد من الإشارة إليها ، حتى إذا قيل إنها نتجت عن الصدفة البحت . عندما ثار الجدل الشهير الذى واجه فيه النقد القديم ، وكان يمثله الأستاذ الجامعى ر . بيكار ، أو الجديد الذى كان يمثله رولان بارت ، كانت مادته أعمال الكاتب المسرحى راسين . كذلك ، عندما قام أول النقاد الذين حاولوا تطبيق التحليل النفسى على الأدب - وهو شارل مورون صاحب نظرية النقد التحليلى Psycho critique[1] - جعل من حياة راسين ومسرحياته مادته المفضلة[2] . أى أن الحديث عن راسين ، وهو كاتب مسرحى ، هو الذى أدى بطريقة ما - ضمن أسباب أخرى - إلى بلورة بعض أفكار النقد الجديد بعامة . وجرى حديث لوسيان جولدمان عن راسين أيضا[3] عندما أراد أن يطبق المنهج السوسيولوجى . ومن ثمّ ، نرى أن كاتبا مسرحياً بعينه ، وحياته ، ومؤلفاته ، قد لعبت دوراً أساسياً فى تطوير النقد . ولكن ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى إنتاج راسين على أنه إنتاج مسرحى ، له خواص ينفرد بها ، بل نظروا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية ، لا أكثر . وفى العقد الأخير ، اتخذ النقد المسرحى وجهة جديدة مهمة ، وأصبح نقداً سيميولوجياً يعتمد على علم العلامات[4] . وربما كان منهج علم العلامات يناسب المسرح بصفة خاصة ، لأنه يتوقف عند كل من النص والعرض ؛ النص وما يحمله من علامات لغوية ، والعرض وما يجسده من علامات سمعية وبصرية .

* * *

عندما اتجه النقد المسرحى إلى العلوم الإنسانية ، اتجه فى المقام الأول إلى التحليل النفسى . وكان هذا أمراً طبيعياً ، مادامت الشخصية تعد الدعامة الأساسية فى المسرح . لكن الرواد فى هذا المجال سلكوا مسلك من تناولوا أعمالاً أدبية أخرى من هذه الزاوية ، فأجروا عملية إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية وكتّاب . ومن أشهر ما كُتب فى هذا الصدد كتاب أوتورانك عن «دون چوان» ، ودراسة إرنست چونز عن «هاملت وأوديب» . وفى مرحلة لاحقة ، سار شارل مورون فى نفس السبيل ، ولكنه جعل المنهج يخطو خطوة بل خطوات إلى أمام ، عندما وضع مبادىء ما أسماه بالنقد التحليلى فى كتابه «اللا شعور فى حياة راسين ومؤلفاته» .

ويرى مورون أن النقد التحليلى يهدف إلى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية فى عملية الإبداع . لكن منهجه يجره إلى عملية جمع تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية . وتشتمل الدراسة القائمة على التحليل النفسى على عمليات أربع :

١ - وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى بحيث تبرز ملامحها البنيوية المتسلطة .

٢ - دراسة ما يتم اكتشافه ، دراسة يمكن أن نقول إنها موسيقية ؛ أى دراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها .

٣ - التفسير من زاوية الفكر التحليلى ، على نحو يفضى بالناقد إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتركيبها وتحركاتها .

٤ - تحقق الناقد من صحة هذه الصورة بالرجوع إلى حياة الكاتب .

ويفرق مورون بين النقد التحليلى والنقد الطبّى ؛ فهما مختلفان فى المنهج والهدف . يبدأ التحليل الطبى من المادة موضع البحث وينتهى إلى الإنسان ؛ أما النقد التحليلى فيبدأ من المادة موضوع

البحث وينتهى إليها ، ماراً بالإنسان ؛ أى أنه يبدأ من العمل الفنى ويعود إليه . فالعمل الفنى هو موضوعه الرئيسى . ولقد درس مورون بهذا المنهج أعمال راسين المأساوية وكتاباً تحدث عنهم فى كتابه المهم «من الاستعارات المتسلطة إلى الأسطورة الشخصية» . وفيما بعد ، طرأ على النقد التحليلى تطور ملحوظ عندما اعتمد النقاد على أعمال «لاكان» .

وتمثل تأثير علم الاجتماع على النقد الأدبى بعامة ، والمسرحى خاصة ، فى المنهج الذى اتبعه لوسيان جولدمان فى كتاباته - «من أجل علم اجتماع الرواية» - ، لا سيما كتابه عن «راسين» . فلقد حاول أن يفسر مسرحيات راسين من خلال مفهومه لكل من المأساة والدراما ؛ «فالمأساة» فى نظره هى المسرحية التى لا يحل الصراع فيها حتماً ، بعكس «الدراما» . وأى محاولة لفهمها ابتداء من الدراسة النفسية للشخصيات ، محكوم عليها بالفشل . كما أن القيم والمتطلبات التى نجدها فيها قيم مطلقة يحكمها مبدأ : كل شىء أو لا شىء . وحاول جولدمان أن يبين كيف انطلق راسين من هذا المفهوم للمأساة ، ونقل الرؤية الجنسنية المسيحية إلى عالم وثنى ، بلا أية صعوبة وبدون أن يغيرها تقريباً . ورأى أن هناك علاقة وثيقة بين فكر الجنسنية والرؤية المأساوية التى نجد أفضل تعبير فلسفى عنها فى أعمال بسكال ، وأفضل تعبير أدبى عنها فى مسرحيات راسين . فالمأساة عند راسين تعبر عن الجناح الجنسنى المتطرف ، فى حين تعبر مسرحيات راسين الأخرى - التى يسميها جولدمان «دراما» - عن الجناح الجنسنى المعتدل ، الذى يقبل التوفيق أو الحل الوسط . وينتهى جولدمان إلى استحالة دراسة هذه الأعمال بدون دراسة الوسط الفكرى الذى عاش فيه وتشبع به رهبان دير «بور رويال» ، معقل الجنسنية ووعى جولدمان النقد الذى يمكن أن يتعرض له منهجه ، فقال : «إذا كان «بور رويال» قد قدم لراسين العناصر المكونة للعالم الذى خلقه فى ما كتب من مسرحيات ، فالأمر لا يتعلق بأى حال من الأحوال براسين كانعكاس سلبى للبيئة التى عاش فيها ، أو ترجمة أدبية واعية أو غير واعية للفكر الجنسنى[5]» فالعلاقة بين أى تيار فكرى والتعبير الأدبى والفنى عنه علاقة معقدة . ويفترض هذا بطبيعة الحال استقلالا عن الطريقة التى تنظر بها أى حركة فكرية إلى العالم . وفى حالة راسين بالذات ، كان لا بد من هذا الاستقلال ؛ لأن الجنسنية التى كانت ترى أن الحياة «مشهد» يجرى تحت أنظار الآلهة ، كانت ترفض أى تعبير مسرحى عن هذا المشهد ، وتدين المسرح إدانة مطلقة .

واستمد النقد المسرحى من اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكيفها مع مادته ، تلك التى تحتل مكاناً وسطاً بين الأدب والاحتفال . حاول ، على سبيل المثال ، أن يستخدم نموذج الأفعال modéles actantiels الذى وضعه «جريماس» فى «السيمانطيقاالبنيوية» فى دراسة الشخصيات من منظور جديد . واستعان باللسانيات أيضاً فى دراسة القول discours والموقف الذى يصدر فيه énonciation وأوضح النقاد أن المسرح يختلف عن سائر الألوان الأدبية ؛ لأن صاحب القول فيه لا يتحدث باسمه ، بل ينيب الشخصيات فى الحديث عنه ، دائماً . وأدركوا بصفة خاصة ، أن نص المسرحية يتحول قليلاً أو كثيراً عند انتقاله من الكتاب إلى خشبة المسرح . وهكذا يوجد نص آخر ، هو نص المخرج . وأدى ذلك إلى وعيهم بخواص المسرح ، واستقلاله عن الأدب ، وضرورة دراسته وفقاً لمنهج جديد يتفق مع طبيعته المزدوجة هذه . وكان أن اهتدوا إلى علم العلامات ، أو السيميولوجيا ، الذى درسوا بواسطة منهجه العلاقة بين النص المسرحى والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحى ، بوصفه العنصر الذى يميز المسرح عن سائر الفنون وأنواع الأدب .

بطبيعة الحال ، لا يمكن الإحاطة بكل جوانب هذه الدراسة الجديدة الواسعة . لذا ، سيقتصر حديثنا على العلاقة بين النص والعرض المسرحى ، بوصفها موضوعاً جديداً. ولكى لا نظل فى المجال النظرى ، سنحاول أن نقدم مثالاً يطبق بعض المفاهيم الجديدة فى النقد المسرحى على عنصر المكان Espace[6] .

كلنا نعرف النص المسرحى ؛ لكن ما العرض المسرحى ؟ تقول آن أوبرسفيلد : «العرض المسرحى عمل فنى» أو بعبارة أخرى أدق ، إنتاج فنى لا يلعب فيه النص دوراً حاسماً . ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتماً بوجود نص ما ، كإنتاج فنى ، إلا بنقله إلى خشبة المسرح . بطبيعة الحال ، يمكن أن يقرأ المتلقى النص المسرحى (بين صفحات الكتاب) ، ويجعل منه مادة أدبية . ومن ثم فإنه يضطر إلى سد ثغراته أو - بعبارة أخرى - يضطر إلى أن يبنى عرضاً خيالياً[7] . ورأى عدد من علماء السيميولوجيا الإيطاليين أن علامات العرض تدرج فى النص فى شكل إشارات إلى الزمان ، أو المكان ، أو الحركة . ولا شك فى أن هذه الإشارات مفيدة ، وأنها تساعد فى توجيه العرض ، لكنها توجهه جزئياً فحسب ؛ إذ قد تغيب بعض الإشارات الضرورية . على سبيل المثال ، إذا كان النص لا يقول لنا شيئاً عن شكل شخصية ما ، فإن على المخرج مع ذلك أن يصورها ، وأن يقول ما لا يقوله النص . وعلى عكس ذلك ، من الصعب أن نتصور عرضاً بلا نص ، حتى إذا غابت الكلمات ؛ فمسرحية بوب ويلسون «نظرة الأصم» مكونة من صور متتالية ، لا يمكن أن تفهم إلا بالخطوط العامة للنص الذى يختفى وراءها ويساعد على إيجادها .

هذا العرض المسرحى ، لا يمكن أن يكون ترجمة للنص أو تصويراً له . ولا يمكن أن نستخدم كلمة «ترجمة» إلا بالنسبة لنص الإشارات المسرحية . فعندما تشير هذه الإشارات إلى مائدة ومقعدين ، فإن هذا لا يعنى الإشارة إلى هذه الأشياء وإنما يعنى أمر المخرج بوضعها على المسرح فى أثناء العرض . وحتى فى هذه الحالة ، يستحسن استخدام كلمة «تنفيذ» أو «أداء» بدلاً من «ترجمة» . هذا ولا ينبغى أن تكون هذه الإشارات المسرحية محددة بحيث تعوق الإخراج ، لا سيما إذا كانت متعلقة بالممثلين . فنحن نجد دائماً ، فى الإشارة إلى الحركة ، والزمان ، والمكان ، وجسم الممثلين ، عناصر مهمة لا تنتمى إلى النص المكتوب .

وأكد النقاد أيضاً حقيقة أن العرض المسرحى عملية تواصل ، أولاً وقبل كل شىء . فهو ممارسة سيميولوجية ، لكنه أيضاً حدث ثقافى واجتماعى يدخل ضمن سياسة معينة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية معينة . وتعبر آن أوبرسفيلد عنه على النحو التالى ، مُلاحِظةً أنه أكثر تعقيداً من التواصل الأدبى :

المرسل ١ - مؤلف

المرسل ٢ - مخرج ⟵ ظروف الإنتاج

⟵ رسالة معقدة لفظى - صوتى

⟵ عدة متلقين (جمع) بصرى - سمعى[٨]

ويتضح من هذا التوزيع أن رد المتفرج على الرسالة رد مباشر فورى ، بعكس رد القارىء الذى يأتى متأخراً دائماً ، وقد لا يأتى أبداً . كذلك ، لا يوجد فاصل زمنى بين الإرسال والتلقى ؛ بمعنى أنه لا يوجد تفكير أو استئناف . فنجاح الرسالة أو فشلها يتم فى التو واللحظة .

واختار نقاد المسرح الجدد السيميولوجيا لعدة أسباب ، من بينها : اعتمادها على العلامات - والمسرح مجموعة من العلامات المركبة - ، وملاءمتها لطبيعة العرض المسرحى . تقول آن أوبرسفيلد : «أرى ، فيما يتعلق بى ، أن سيميولوجيا المسرح ، حتى لو كانت بسيطة ، تمثل جهداً للخروج من ذاتية الذوق ، وإدخال قدر من النظام على الخلط الذى ساد فى مختلف الأشكال المسرحية فى القرن العشرين . وإذا كان علينا ألا نحذف العنصر الذاتى من الممارسة الفنية ، فيستحسن أن نحدد موقعه ومكانه . هذا ولا تتمثل أهمية سيميولوجيا المسرح فى إعطاء العلامات بعض المعانى كما قد يظن ، بل تتمثل فى إثباتنا أن النشاط المسرحى يكون نظماً من العلامات التى لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها بالبعض الآخر . ولا تتمثل مهمة سيميولوجيا المسرح فى عزل بعض العلامات بقدر ما تتمثل فى بناء مجموعات دالة ، وبيان كيفية انتظامها»[٩] .

لكن سيميولوجيا العرض قابلت بعض العقبات التى تسببت فى تأخرها ، جزئياً على الأقل ، بالنسبة لأشكال التعبير الفنى الأخرى ، كالرسم ، والسينما ، والموسيقى ، الخ ... وتتمثل هذه العقبات فى الطابع الخاص للمسرح . فالعرض المسرحى شىء وقتى زائل بطبيعته . وكل عرض يختلف عن سابقه ، مهما قيل ؛ فى حين يمكن أن نرجع متى شئنا إلى الرواية أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية ، الخ ... ، ونجد فيها فى كل مرة معانى مختلفة ، على مستوى الدال على الأقل . وكل الوسائل التى اتبعت للمحافظة على شىء من العرض المسرحى - فى شكل صور ، أو مذكرات ، أو تسجيلات - لا تحافظ عليه إلا جزئياً . حتى إذا سُجل العرض سينمائياً ، فلسوف يختلف اختلافاً جذرياً عن العرض المسرحى الحى . فخشبة المسرح المصورة تفتقر إلى الحقيقة المادية ، وبخاصة وجود ممثلين من لحم ودم يجرى بينهم وبين الجمهور حوار يتغير فى كل مساء . وبعبارة أخرى ، لا يحتفظ التصوير السينمائى إلا بذكرى العرض المسرحى . ومن ثم فإن من الصعب إرساء قواعد تحليل سيميولوجى فى هذا المجال .

والعلاقة بين النص والعرض تطرح ثلاث قضايا مختلفة اختلافاً جذرياً ، قد يتعلق الأمر بالآتى :

- كيف يمكن أن نبنى ، انطلاقاً من قراءة النص (قراءة سيميولوجية أو غيرها) ، عرضاً معيناً بطريقة خيالية محسوسة . وتلك إحدى مهام الناقد الذى يعتمد على علم العلامات ؛ إذ عليه أن «يعد نظاماً (أو أنظمة) من العلامات النصية التى قد تمكن المخرج ، والممثلين ، من بناء نظام دال يجد فيه المشاهد مكاناً»[١٠] . وتلاحظ أ . إيرتيل[١١] أن علم العلامات يفيد المبدعين فيقدم إليهم وسائل جديدة لفهم فنهم ، لكنهم لم ينتظروا نشأته لكى ينتجوا مؤلفات مهمة .

- أن نحلل الطريقة التى يتداخل بها ، على مستوى العرض ، كل من النص الكلامى وطرق التعبير غير الكلامية . ومن المؤكد أن هذا الموضوع يجب أن يكون موضع اهتمام من يدرس العرض المسرحى دراسة سيميولوجية . إلا أن النص الكلامى يتحول فى أثناء العرض إلى أصوات تختلف ، عند إصدارها ، عن المادة المكتوبة ؛ لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى فى الإخراج : النبرات ، والحركات ، والديكور ، والأزياء . الخ . . . وكل من له خبرة بالمسرح يعرف أن الإخراج يمكن أن يعطى لهذه الجملة أو تلك معنى مختلفاً عن معناها فى سياق النص .

- أخيراً ، يمكن أن نقارن النص بالعرض ، بعد تحليل كل منها على حدة . وهذا ما فعله النقد المسرحى دائماً بطريقة انطباعية تعتمد على الحدس فحسب . ولا مانع من إرساء هذه المقارنة على قواعد علمية يقدمها علم العلامات .

من كل هذا يتضح أن على سيميولوجيا المسرح أن تضطلع بمهمات ثلاث :

١ - دراسة النصوص المسرحية بوصفها مجموعات دالة ومنتهية ، تشتمل ضمناً على عناصر العرض .

٢ - دراسة العرض المسرحى على أنه مجموعة دالة أخرى ومستقلة ، حيث يصبح النص فيها ، بشكله السمعى والصوتى ، عنصراً تتفاوت أهميته حسب نوع العرض .

٣ - مقارنة المسرحية المكتوبة والعرض المبنى عليها . لكن ، لا يمكن أن تتقدم هذه العملية إلا إذا تقدمت العمليتان السابقتان قليلاً . وربما أمكن ، عندئذ ، البحث عن شفرات codes تنظم الانتقال من النص إلى العرض . ومن الواضح أن النقد السيميولوجى لا ينبغى أن ينطلق من النص ويشير إلى الإخراج الذى يجب أن يكون ؛ فهذا عمل المسرحيين .

هكذا ، تنقسم سيميولوجيا المسرح إلى مجالين متميزين : النص المكتوب والعرض . ولا يمكن دراستهما فى آن واحد ، نظراً لتشعب كل منهما . وعلى الناقد أن يختار بينهما .

وفى أثر الدارسين ، نتوقف بصفة خاصة عند الشفرة التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعرض كعملية تواصل - كما أسلفنا .

من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحى بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أمراً أساسياً ، هو أن النص المسرحى لا يمكن أن يُكتب إلا إذا وجدت مسرحة سابقة . فالمرء لا يكتب للمسرح إلا إذا عرف شيئاً عنه . ويمكن أن نقول ، بطريقة ما ، إن العرض يوجد قبل النص . فالكاتب يحسب حساب شكل المسرح ، وأداء الممثلين ونطقهم ، ونوع أزيائهم ، وتاريخ المسرح الذى يتعامل معه ، الخ . . . ، أى كل العوامل التى تفرض عليه نوعاً معيناً من الكتابة . موليير مثلاً كان يعرف إمكانات كل فرد فى فرقته ، ويعرف المكان الذى سيمثل فيه . كذلك ، كان جيرودو يعرف الممثلة التى ستقوم بدور هيلانة عندما كتب «حرب طروادة لن تقوم» . تجرى الأمور إذن وكأنه قد وجد «نص - أم» - على حد تعبير جوليا كريستيفا - قبل نص المسرحية . وهذا النص - الأم يسبق النص المكتوب وأول عرض للمسرحية . ويمكن أن ينتقل المسرح الارتجالى - مثل الكوميديا دى لارتى - من النص الأم إلى العرض مباشرة ، بدون أن يمر بكتابة النص . وعندما يجرى إخراج المسرحية لأول مرة ، يشترك كل من النص والعرض فى شفرة واحدة هى التى تجعل التواصل ممكناً . وعندما تختفى هذه الشفرة ، يتحتم على رجل المسرح أن يخلق غيرها ، وأن يجد فى داخل النص العناصر التى تبررها . ومن ثم ، يتضح أن الأمانة للنص نسبية ، لا مطلقة . فالمهم هو التواصل مع القارىء - المتفرج .

ولا يمكن إرجاع الظاهرة المسرحية فى مجموعها إلى شفرة واحدة . وتوجد فى العمل المسرحى عدة شفرات عاملة ، قد تتساوى مع نظم العلامات . ونظراً لأن أغلب هذه الشفرات ثقافى ، فلقد أصبحت مفهومة لدرجة تبدو معها وكأنها فطرية لا مكتسبة . هكذا الحال مثلاً بالنسبة للشفرات التى تنظم الإدراك البصرى ، والحركة ، والتعبير عن المشاعر . ولأن الثقافات قد اختلطت فى العالم الحديث ، يشترك جزء كبير من سكان العالم - لا سيما فى الغرب - فى هذه الشفرات . يمكن أن نفهم مثلاً ، فى بلاد الغرب ، عرضاً مسرحياً يقدم بلغة لا نفهمها ، وإن اتسم هذا الفهم بالعمومية . لكن الأمر يختلف كلما اتجهنا إلى الشرق : يمكن أن نخطىء فى فهم التعبير عن مشاعر الشخصيات فى مسرحيات «النو» اليابانية ، إذا لم تكن لدينا فكرة مسبقة عن الشفرات الخاصة بها .

وتوجد شفرات خاصة بالمسرح تتطلب من المتفرج تدريباً خاصاً . فهو يسلم مثلاً ، على الأقل ، بأن من يقف أمامه على خشبة المسرح يمثل شخصاً وهمياً ، وبأنه يجب أن يبقى فى مكانه ولا يصعد على خشبة المسرح ليتدخل فى الأحداث ، اللهم إلا فى بعض العروض الحديثة مثل الهاپننج . هذه الشفرات هى التى تنظم المعنى ، ولولاها لما وُجدت مستويات الفهم المختلفة داخل المجموعة اللغوية الواحدة . ويتغير هذا الفهم وفقاً للانتماء الثقافى والاجتماعى للمتفرج . فإذا كان المتفرج قد اعتاد مسرحاً يجنح كل شىء لكى يتم التوحد بين الممثل والشخصية ، فلن يفهم - ربما - نوعاً أحدث من المسرحيات التى يتنقل فيها الممثلون باستمرار من دور إلى آخر . ومن الواضح أيضاً أن الشفرات الخاصة بالمسرح تختلف من عصر إلى آخر ، وحسب اختلاف نوع المسرح . ولا يمكن إحصاء الشفرات العاملة فى المسرح ؛ فأحياناً ، تلزم عدة شفرات لشرح المعنى داخل مادة واحدة متجانسة . ويمكن ، فى هذا الصدد ، أن نتناول وظيفة المعنى فى القول بإعدادنا شفرة (أو شفرات) سيما نطيقية كما يقول بنڤينيست . فنموذج الأفعال عند جريماس يتخذ الجملة كنموذج ينطلق منه ليصل إلى بنية السرد ، ويلخص أنواع هذا السرد فى مجموعة من ستة وظائف أساسية : الفاعل - المفعول ؛ المرسل - المرسل إليه ؛ المساعد - المعارض . وطبق هذا النموذج بالفعل على بعض النصوص المسرحية[١٢] .

العرض المسرحى إذن نظام معقد للغاية ، لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة الشفرات المكونة له . فكل عرض تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات . ولا يمكن أن توجد شفرة مسرحية تصلح لكل العروض . فالشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه الشفرة هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض ، التى تصبح نصاً مسرحياً حقيقياً (مقابل النص المكتوب) . لذا ، رأى البعض أن سيميولوجيا العرض المسرحى تنقسم بدورها إلى سيميولوجيا الشفرات وسيميولوجيا «النصوص» . والمادة التى يدرسها النوع الأول مادة محددة تحاول أن تستخلص وتصف الشفرات المسرحية المشتركة بين كل العروض . ويدرس النوع الثانى عملية إخراج خاصة ، ويحاول أن يحلل أكبر عدد ممكن من الشفرات العاملة فيها ، والطريقة الخاصة التى بُنيت بها . وحتى إذا قُسمت سيميولوجيا المسرح على هذا النحو ، سيظل تقدمها بطيئاً ، لاستحالة الحديث عن كل الشفرات فى وقت واحد .

* * *

يلعب المكان دوراً حاسماً فى العرض المسرحى ، لأن هذا العرض حدث يجرى فى مكان ما ، أولاً وقبل كل شىء . قد يُعرف هذا المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان فى العرض . ومن ثم يمكن الحديث مثلاً عن مكان عرض مسرحى فى الشارع ، أو مكان خالٍ من أى خواص معمارية ، أو مكان يشتمل على هذا الجزء من الجمهور أو ذاك .

والمكان المسرحى واقع معقد للغاية ؛ فهو يتضمن ، من ناحية ، مكاناً محسوساً يقف فيه الممثلون - خشبة المسرح ، أيا كان شكلها - أو يجلس فيه جمهور المتفرجين ؛ ويتضمن - من ناحية أخرى - مجموعة مجردة تضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض .

وللمكان الخاص بالزمن الذى كتبت فيه المسرحية أهمية كبرى بالنسبة لشكل العرض ؛ فتغيير المكان الخاص بمسرحية ما يعنى أيضاً تغيير معناها والنظر إلى المكان الذى تشير إليه خشبة

المسرح ضمناً ، بشكلها وأبعادها ، يؤثر على الكتابة المسرحية حتماً . وعلى سبيل المثال ، تفترض مسرحيات شكسبير وجود أماكن عدة كانت موجودة فعلاً فى المسرح الإليصاباتى . والمشاهد التاريخية الكبرى ذات الشخصيات المتعددة التى ضمنها الكتاب الرومانسيون مسرحياتهم ، ولها علاقة ضرورية بالديكور التاريخى ، تفترض وجود أماكن عرض فسيحة فيها ديكور مبنى أو مصور . وخشبة المسرح التجريبى ، وهى خشبة صغيرة فقيرة ، تتطلب عدداً قليلاً من الشخصيات ، ومسرحيات تعالج موضوعات عن الحياة اليومية . واليوم ، توجد إمكانات مادية تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن ، كل منها مستقل عن الآخر ، أمراً ميسوراً .

ويتميز المكان المسرحى بوظيفته المزدوجة : فهو فضاء يتم فيه الأداء ، ويُعرف بالممارسة الجسمانية التى تجرى فيه ؛ وهو أولاً وقبل كل شىء المكان الذى يوجد فيه الممثلون بلحمهم ودمهم ؛ وهذه سمة عالمية ، أيا كانت طريقة العرض . فى الوقت نفسه - وهذا أمر أصبح بديهيا ، لا فى الغرب فحسب ، بل فى مسرح الشرق الأقصى أيضاً - يحاكى المكان المسرحى مكاناً محسوساً ينقله ، لكنه لا يفعل ذلك على طريقة الرسام الواقعى . ويمكن أن نقول إنه يقدم صورة له . ويتم كل من الأداء والمحاكاة فى آن واحد فى المكان المسرحى ، أيا كان . وهكذا يؤثر العرض تأثيراً قوياً على النص ، سواء عن طريق شكل خشبة المسرح ، أو عن طريق رؤية العالم الخيالية التى يقوم عليها . مثال ذلك أن تكون خشبة المسرح الإيطالية كناية عن عالم اجتماعى معين .

وهكذا يتضح أن المكان هو العنصر الوسيط حقاً بين عالم الكاتب الخيالى والعالم الاجتماعى بين المتفرجين والممثلين ، وبين النص والعرض ، والعنصر الذى يربط كل عناصر العرض بعضها ببعض : الأشياء ، الشخصيات ، الخ .... وهذه الوساطة التى يقوم بها وظيفة معقدة للغاية . فهو قد يوحّد عناصر العرض بطريقة سلبية ، وكأنه مكان محايد توجد فيه كل العناصر المسرحية . وقد يبدو أيضا كأنه بنية إجبارية ترسم علاقات بين العناصر المكونة للعرض : مغلق - مفتوح ، مقسم - موحّد ؛ الخ ... وفى بعض أشكال العرض الحديثة جداً ، يحاول المكان ألا يقوم بتوحيد العناصر ؛ ومن ثم يجبر المتفرج على التساؤل عن طبيعة تصوره الخاص للعالم .

ويمكن أن يكون المكان المسرحى صورة من مكان اجتماعى أو ثقافى معين . فالعرض فى مسرح البولفار يستخدم عادة صالوناً بورجوازياً . والعروض «الطبيعية» كانت تفخر بتصويرها للمكان بأدق التفاصيل . ولا يرفض المسرح المعاصر هذا النوع من التصوير ، لكنه كثيراً ما يغيره أو يتلاعب به . ويمكن أن يكون المكان المسرحى أيضا صورة لأماكن خيالية أو أماكن الحلم ، سواء كان حلم المؤلف المتمثل فى الشخصيات ، أو حلم المخرج نفسه . ويمكن أن يكون صورة لما يعتمل فى أعماق النفس البشرية ، أو ترجمة لأبنية النص ، لا سيا تلك التى لها علاقة بالمكان . ويمكن أن يكون ، لا صورة أمينة من العالم الاجتماعى أو النفسى ، بل مكاناً شبيهاً بهما ، وفقاً لمختلف الأساليب البلاغية : الكناية أو الاستعارة ، الجناس أو الرمز ، .. الخ . وأيا كانت دقة المحاكاة التصويرية ، فهى صورة كونها الناس عن الواقع .

وهذه بعض خواص المكان فى المسرح : الاتجاه الأفقى أو الرأسى . قد يتمثل الاتجاه الرأسى فى البناء المعمارى ، أو أنماط أخرى من العرض ، كتلك التى ترسمها أجسام الممثلين وحركات الأكروبات ، أو عمق المسرح من عدمه ، أو استخدام مستويات متعددة . ويفترض كل هذا وجود أشكال مختلفة لعلاقة العرض بالمتفرج . كما أن أبعاد البلاتوه ، وحجمه ، وازدحامه بالأشياء أو خلوه منها ، وارتفاعه عن الأرض ، عناصر يعالجها المخرج ولابد من التساؤل عن معناها . وإذا كانت خشبة المسرح محددة حتماً فإن الأشكال التى يتخذها هذا التحديد تتباين للغاية . فالمكان المسرحى مكان مغلق ، أى محدد بالنسبة لأى مكان آخر ، ومفتوح فى اتجاهين : اتجاه الكواليس واتجاه المتفرجين . ولابد من التساؤل عن تجانس المكان المسرحى أو عدم تجانسه ؛ أى أن نتساءل : هل هو جزء من الواقع منفصل انفصالاً فنياً عما عداه ، أم أنه مكان مستقل ، له طابع مقدس قليلاً أو كثيراً ؟ ويُطرح أيضا موضوع حركة هذا المكان الذى يمكن أن تتغير أبعاده ويتغير وضعه عن طريق استخدام بعض الحيل . كذلك ، يمكن أن يظل هذا المكان واحداً لا يتغير ؛ وقد يتسع ، أو يضيق ، أو يسوده الظلام ... الخ مثال ذلك مسرحية أ . يونسكو «إميدية ، أو كيف نتخلص منه ؟» ؛ حيث نرى جثة تحتل جزءاً من المكان فى البوابة ، وتظل تكبر وتكبر إلى أن تشغل المكان كله ، وتجبر من فيه على الخروج . وهنا ، يفرض سؤال جوهرى خاص بالمكان : هل هو واحد أم متعدد ؟ يمكن أن نجيب بقولنا إن هذا المكان لا يمكن أن يكون إلا متعدداً ، بطريقة ما - على سبيل المثال إخراج روجيه بلانشون لمسرحية أ . جاتى «حياة الكناس أوجست جيه» . والصورة المميزة لتعدد المكان هذا هى ما يسمى بالمسرح داخل المسرح : المشهد التمثيلى الشهير الذى نراه فى «هاملت» ، أو مشهد المسرح الصغير الذى نراه فى مسرحية تشيكوف «النورس» ، أو مسرحية بيتر ڤايس «مارا - صاد» ، حيث تتعدد الأماكن ، ونجد مسرحاً داخل المسرح . عندئذ ، لا يصبح الممثلون أناساً ينظر إليهم المتفرجون فحسب ، بل يصبحوا أناساً ينقسمون بدورهم إلى ممثلين ومتفرجين . وربما تمثلت أهمية هذا النوع من ازدواجية المكان فى عدم نسيان المتفرج أنه فى مسرح .

وعلاقة المكان المسرحى بالمتفرج ، والتغيير الحديث الذى طرأ على هذه العلاقة ، يمثلان إحدى خواص المسرح المعاصر . وقد طرأت على هذا المكان تغييرات هائلة فى الخمسين سنة الأخيرة ، جعلت من الصعب جداً إحصاء الأشكال المختلفة التى يتخذها ؛ وكأن كل مخرج يريد أن يبنى مكاناً مبتكراً خاصاً بكل عرض . ولا نعنى بقولنا هذا الديكور فقط ، وإنما نقصد المكان التمثيلى كما عرّفناه ؛ أى مكان الأداء التمثيلى وعلاقته بالعالم ، وعلاقته بالمتفرج . وكان أول تغيير بالذات يتمثل فى علاقة هذا المكان بالمتفرج ورؤياه ، والمكان الذى يشغله بالنسبة للعرض .

ومهما اختلفت النظريات والممارسات الخاصة بالمكان ، فهى تتفق فى نقطة واحدة : لابد من تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحى .

وأول عمل يمكن القيام به لتغيير هذه العلاقة هو تغيير المعمار ، ومن ثم العلاقة المادية بين المتفرج والعرض . جاء التفكير فى هذا التغيير متأخراً فى الواقع . وأفضل أمثلة له العروض المسرحية الحديثة جداً ؛ لأن كل التغييرات كانت تتم مع الإبقاء على «العلبة الإيطالية» ، وجلوس المتفرج فى مواجهة المسرح . ونجد اليوم سلسلة من أشكال المكان الجديدة : المسرح الدائرى الذى يحيط به المتفرجون على شكل نصف دائرة أو دائرة كاملة ؛ وخشبة المسرح التى تحيط بالمتفرجين وكأنها حلقة ؛ والمكان المستطيل الذى يجلس المتفرجون على جانبيه . ولكل هذه الأشكال الجديدة مزية أساسية ، هى إزالة الديكور التقليدى ، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض على أنه مكان يشتمل على الممثلين وباقى المتفرجين فى آن واحد . وقد بلغت الرغبة أحياناً فى الإفلات من العلبة الإيطالية حد الهرب إلى الهواء الطلق ، سواء فى أفنية القصور أو أمام الأسوار القديمة : مهرجان آفينيون الذى يقدم فى فناء قصر البابوات ، مثلاً . وأحياناً ، عاد المكان إلى الأشكال التقليدية الشعبية : السيرك ، أو منصات الأسواق ، وهى أماكن تضم النظارة والممثلين فى حيز واحد .

ويهدف تغيير خشبة المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تغيير وضع المتفرج ، وإرساء أيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرؤية . فهذا التغيير فى شكل خشبة المسرح ليس شكلياً فقط ، وإنما ينتهى - أو يحاول أن ينتهى - إلى المساواة فى علاقة المتفرجين بالعرض . فهو يسعى إلى ألا يكون هناك متفرجون متميزون . والنتيجة تكون إضفاء الطابع الديمقراطى ، لا على المتفرجين فقط ، بل على العرض أيضا ؛ لأن هذه الأشكال الجديدة أكثر مرونة وأقل تكلفة ، ولا تحتاج دائماً إلى استئجار أماكن مجهزة ، ولم تعد فى حاجة إلى الديكور الغالى الثمن . وكثيراً ما تكتفى ببعض الأكسسوارات البسيطة . بل إن هناك مفهوماً جديداً استقر فى المسرح ، هو مفهوم «المسرح الفقير» - كما يقول جروتوفسكى . وانتقلت العروض المسرحية إلى بعض المسارح التقليدية الخربة وبدون أن تعيد بناءها أو ترممها . مثال ذلك مسرح مهجور يقع فى شمال باريس ، اختاره المخرج الإنجليزى بيتر بروك ليقدم عليه عروضه . وجدير بالذكر أن المسرحيات التى يمكن أن تعرض فى أماكن كهذه ، يمكن نقلها بسهولة فى جولات داخل البلاد وخارجها ؛ ومن ثم ، يمكن ألا تقتصر على جمهور العواصم والمدن الكبرى ، بل يمكن أن تلتقى بجماهير جديدة لا تتردد عادة على ما اصطلح على تسميته بالمسرح . هذا فضلاً عن أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل المتفرج ، أو تقسم الجمهور إلى فئات ؛ فالجميع يستطيع المشاركة . وهكذا يستعيد العرض المسرحى شيئاً من الطابع الاحتفالى الذى كان له أصلاً فى الماضى .

وإذا كانت بعض الأشكال قد عمدت إلى إفراغ المكان المسرحى من محتوياته التقليدية ، بخاصة الديكور ، فهى إنما عمدت إلى ذلك لكى تجبر المتفرج على أن يملأه بخياله . تلك هى المرحلة الأولى . يلى ذلك الاتجاه الذى يسير فيه إخراج العرض ؛ ويبدو أن كثيراً من العروض الجديدة جداً تحاول أن تبرز عدم تجانس المكان ، وانقسامه . وكأنه مكان «سيريالى» ، يتضمن عناصر متجاورة لكنها متنافرة ، تعيد بناءها عين المتفرج .

ويمكن أن نقول بعامة إن المكان المسرحى المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استكشاف يختبر إمكاناته وحدوده ؛ فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الرأسى كما يستخدم العمق ، إن وجد . وأحياناً ، يتجزأ المكان بحيث يفقد مركزه ؛ على نحو يعدد أماكنه الصغيرة ، ويفقده استقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة ، ونقطة ارتكازه ، بل يفقده معناه فى بعض الأحيان . وفقدان المكان لنقطته المركزية يمكن من تزامن المشاهد فى أماكن مختلفة ، مما يدعو المتفرج إلى بذل الجهد للجمع بين العناصر المبعثرة . وقد يرتكز جهد المخرج على إزالة التناقض بين المغلق والمفتوح ، والأعلى والأسفل ، والداخل والخارج . وإذ يزول التناقض ، يصبح المسرح المكان المختار للحرية . والعروض المسرحية المعاصرة تنفى باستمرار وحدة المكان المسرحى ؛ والعلامات المسرحية تنفى أية محاولة لاعتباره جزءاً من المكان الواقعى .

يتضح مما تقدم أن المكان المسرحى المعاصر لم يعد ينتمى إلى عالم المعطيات ، بل أصبح اقتراحاً يقدم للمتفرج . ويختص هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالى للمكان المسرحى ، ونقد فكرة العرض فى حد ذاتها . فالمكان المسرحى المعاصر جعل المتفرج على التخلى عن نظرته إلى العالم من خلال النظم التى تلقاها ولُقِّن له .

ويتضح أيضا أن النقد المسرحى أصبح لا يعتمد على منهج واحد ، بل يأخذ من هذا العلم أو ذاك المادة التى تتلاءم مع خواص المسرح ، والنظرة الجديدة إليه كفن مستقل عن الأدب ، يعتمد فى المقام الأول على الإخراج والعرض . وقد اتسع نطاق هذا النقد بحيث شمل العلوم الإنسانية ، وأصبح عليه اليوم أن يواكب تطورها السريع .

الهوامش

(١) انظر : Ch. MAURON: Psycho critique de genre comique, 1964

(٢) انظر : Ch. MAURON: L' inconscient dans L'oeuvre et la vie de Racine, 1957.

(٣) انظر : L. GOLDMANN: **Racine**, 1956 .

(٤) انظر : P. PAVIS: **Problémes de sémiologie théâtrale**, 1976 **Voix et images de la scène**, 1982.

(٥) ل . جولدمان ، راسين ، ص ٥٧ .

(٦) انظر : S. ASSAD CHAHINE: **Regards Sur le théâtre d' Arthur Adamov**, 1981, P. 139 à 179 .

(٧) A. UBERSFELD: **L' école du spectateur**, 1981, p. 10 .

(٨) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(١٠) A. UBERSFELD: **Lire le théâtre**, 1978, p. 9

(١١) انظر : E. ERTEL. **Eléments pour une sémiologie du théâtre**, in **Travail théâtral**, Juillet — décembre 1977, p. 121 à 150 .

(١٢) انظر ، على سبيل المثال : F. RASTIER: **L'ambiguité du récit: la double lecture de Don Juan de Molière**, in **Essais de sémiotique discursive**, 1973.



تجربة نقدية :

المشروع الفكرى وأسطورة أوديب قراءة فى فكر طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)

هدى وصفى

«كل قراءة خيانة مبدعة»

نتصور هذه القراءة على النحو التالى :

١ - عناصر المشروع الفكرى .

٢ - صياغة دلالة الأسطورة المستمرة فى هذا المشروع .

٣ - قراءة نقدية ذات شقين : ا - قراءة مستلهمة من بعض نظريات التحليل النفسى . ب - قراءة بنيوية موازية ، معتمدة فى الأساس على النص الحسينى الذى نقدمه على أساس أنه تركيبة ثنائية : قاص/حكاية سردية ، بالرغم من التباين الواضح فى مستويات الخطاب ، موضع القراءة .

ونوضح ذلك :

عناصر أسطورة أوديب	عناصر الحكاية (نموذج لاريڤاى Lari Vaille)
١ - الطرح فى العراء .	١ - حالة توازن أولى .
٢ - مقتل الأب .	٢ - حدث مغير للأوضاع .
٣ - حل اللغز (الانتصار على الوحش) .	٣ - الاختبار .
٤ - الزواج بالملكة (مكافأة البطل) .	٤ - حالة توازن نهائية ← مؤقتة / مستديمة
٥ - اكتشاف خرق المحارم : نهاية مأساوية .	

ملاحظات عامة :

تنتظم هذه الملاحظات ، المستويات الثلاثة السالف ذكرها :

١ - فيما يتعلق بالمشروع الفكرى ، نضع فى الحسبان أن النصوص المستشهد بها ليست من نوع خطابى واحد ؛ فهناك الدراسة (الظاهرة الدينية عند اليونان - فى الشعر الجاهلى) وهناك المقال (مستقبل الثقافة فى مصر - مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان) ، وهناك الترجمة الذاتية (استخدام صيغه ضمير الغائب فى الأيام يحتم احترام المسافة النفسية التى أراد الراوى/القاص أن يحافظ عليها . ونذكر هنا ملاحظة بول ڤاليرى : «لاينبغى أن نخلص من العمل إلى الإنسان ، ولكن من العمل إلى القناع ، ومن القناع إلى الآلة»[1]

٢ - بالنسبة للأسطورة كإجراء لصياغة الدلالة ، ربما كنا قد

أسهبنا فى عرض الاتجاهات المختلفة لتفسير الأسطورة وتصويرها على حساب البحث الفعلى عن شروط الدلالة ، التى نود لو أوجزناها هنا حين نسأل : ما الذى يسمح بصياغة الدلالة التى تستشف من النص أو الخطاب الذى نقرأه أو نسمعه أو ننتجه ؟ ما النسق المنظم ؟ وما القوانين التى تكشف عن «المعنى» ؟ والغرض هنا ليس هو البحث عن «المعنى» الحقيقى للنص ، ولا إيجاد «معنى» جديد لم يتطرق إليه أحد ، ولا مجرد إرجاع النص إلى مصادره ؛ بل الأمر يتم كما لو أن السؤال المطروح على النص ليس هو : ماذا يقول النص ؟ أو من قائل النص ؟ ولكن كيف يقول النص ما يقول ؟ ذلك أن الشروط الداخلية للدلالة هى التى نسعى إليها ؛ وذلك يعنى التركيز على الإنتاج النصى للدلالة ، وليس على العلاقة التى تربط النص بسند خارجه . عندئذ سيكون «المعنى» أثرا أو نتيجة للعبة العلاقات بين العناصر الدالة داخل النص . ومعنى هذا أننا سنحاول أن نقف على «كيف» المعنى . وبما أنه ليس هناك معنى إلا من خلال الاختلاف وعن طريقه ، فسنهتم فقط بالعناصر التى بوسعها أن تدخل فى نسق تقييمى ونسق بناء اختلافات . وهذا ما ندعوه : شكل المضمون ، مادمنا نهدف لا إلى وصف «المعنى» ولكن «تشكيل المعنى» .

وتقودنا هذه الملاحظات إلى توضيح الاختلاف بين السيميوطيقا النصية وعلم اللغة البنيوى (المبنى على الجملة) ؛ فعلم اللغة يتعلق بالقدرة على بناء الجمل وإنتاجها ؛ ويسمى هذا بالكفاءة الجملية : competence phrastique

أما السيميوطيقا فتعنى بعملية التنظيم وإنتاجية الخطاب والنص أو ما يسمى بالكفاءة الخطابية competence discursive ؛ أى أنها تتعلق بأدوات توليد الخطاب والنصوص وقوانينه . وعند التحليل ، تحتاج هذه الكفاءة إلى مستويين من الإجراءات :

(أ) **مستوى السطح** ؛ ويتكون من :

١ - عنصر سردى ينظم تتابع الحالات وتسلسلها وتحولاتها .

٢ - عنصر خطابى ينظم تسلسل الصور وآثار المعنى فى النص .

(ب) **مستوى العمق** ؛ ويتكون من :

١ - شبكة علاقات تقوم بتصنيف قيم المعانى حسب العلاقات القائمة بين بعضها وبعض .

٢ - نسق عمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى .

٣ - بالنسبة للنقد المستلهم من علم النفس فإنه يقابل بالحذر ، سواء من المحللين أنفسهم أو من دارسى الأدب ؛ إذ إن التساؤل يظل ملحاً :

هل هناك ترادف فعلى بين العمل الأدبى ومونولوج المحَلَّل ؟

١ - المشروع الفكرى

إن الاهتمامات التربوية والتعليمية فى النص الحسينى ، ترى النور من خلال كثير من الإيضاحات : «وإنما يجب علينا نحن الذين قرأنا هذه اللغات ، وألموا ببعض ما اشتملت عليه من علم ، أن نبيح لهم حماها ، وأن نكون الواسطة بينهم وبين استثمار كنوزها ؛ وإن لم نفعل فقد أسأنا إلى أمتنا وإلى أنفسنا[٢]» . وفى موضع آخر : «إنى أعتقد أن تأثير أوروبا ، وفى مقدمتها فرنسا ، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه[٣]» . ومن ثم تسبق الظاهرة الدينيّة عند اليونان ، الصحف المختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان «فإن من الحق علينا أن نبذل ما نستطيع من قوة ، وننفق ما نملك من وقت ، لنغنى هذه اللغة ونكثر متاعها مما امتلأت به لغات أوروبا[٤]» . «ومهما كان الذوق الغربى مخالفاً من وجوه كثيرة لذوقنا الحديث[٥]» ، وكان من واجبنا البحث عن «سمات أصيلة لثقافتنا العربية[٦]» ، فإنه لابد لنا من تعرف هذه الحضارة الغربية ، لكى نلم بجوانبها المتشعبة ، ويتلخص السعى الدؤوب فى الصياغة المناسبة ، التى تسمح بالقول بالتماثل بين العقليات ، ومن ثم التماثل بين العقل الشرقى والعقل الغربى : «وإنما هو عقل واحد ، تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثارا متباينة متضادة ؛ ولكن جوهره واحد ، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف[٧]» .

وليس ضرورياً - والأمر كذلك - أن تكون «رومانيا أو يونانيا أو فرنسيا أو إنجليزيا أو ألمانيا ، لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو سفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته[٨]» . إن «الآداب أشبه بالديانات[٩]» . وارتكازا على هذه الوحدة التى تضم المختلف ، يبدو الأدب ظاهرة إنسانية من جهة ؛ ويتضح النظر - من جهة أخرى - إلى الاستقلال والحرية على أنها فى حاجة إلى تجاوز مستمر . وقد كان الفكر المصرى دائما شديد الارتباط بحضارة البحر الأبيض المتوسط ؛ والوضع الأمثل هو أن «نكون أنفسنا ، مع مشاركتنا الصميمة فى الحضارة الغربية» . ومن أجل ذلك يبلور نص الأيام رويدا رويدا هذا التصور ، ثم يقدم مستقبل الثقافة فى مصر برنامج عمل كفيل بأن يطبق فى مصر أو فى أى بلد عربى يسعى إلى التحديث . وتقرر هذه الخطة دوراً رئيسيا للجامعة التى عليها أن تكون البيئة الحقيقية التى تحتوى كل ثقافة مهما تعددت روافدها ، والتى تفتح أبوابها لبرنامج مشترك تثريه الإبداعات الفردية فى شتى المجالات . وإذا كانت اللغة العربية الفصحى هى لغة التحصيل الأولى ، فذلك لا يمنع أيضا من دراسة أكثر من لغة أجنبية واستيعابها . أما العلوم الطبيعية فتحتاج أيضا إلى معرفة اليونانية واللاتينية . وهذه جميعا عوامل أساسية فى الثقافة العامة وفى التخصص ؛ وقد كانت الحضارة العربية فى أزهى عصورها تعتنى بها أشد الاعتناء .

وأمام هذا الإلحاح المستمر على دراسة تاريخ الأثينيين ، وهذا الربط المصيرى بين الفكر العربى والفكر الغربى ، نجد أنفسنا

أمام معطى وجودى أساسى مستقر فى قاع الفكر الحسينى . ولا يسعنا عندئذ إلا أن نتفحص أهم قنوات التوصيل فى هذا التاريخ ؛ ألا وهى القناة الأسطورية .

٢ - الأسطورة

الأسطورة بوصفها إجراء لصياغة الدلالة : فى عجالة سريعة ، سنحاول أن نقدم التعريفات المختلفة للأسطورة حسب الوظائف التى ترتبط بها . فنحن نعرف أن إجراء صياغة الدلالة الخاص بالأسطورة متشعب ، وأنه يفترض إشكالية للتصوير وأخرى للتفسير . وقديما ، وحتى عهد هيرودوت ، كانت تبعد المعطيات الأسطورية التى تدعى الصفة التاريخية باسم معيار مشاكلة الواقع ؛ أما العرف ، فقد جرى على فصل الأسطورة عن الفلسفة ؛ لأن الأخيرة خطابها عقلانى . وقد تصور أرسطو - فى الميتافيزيقا - الأسطورة متعارضة مع اللوجوس Logos ؛ وفصل أفلاطون بين الموتوس Muthos الذى من شأنه خلق الإيهام ، واللوجوس ، ذى الخطاب العقلانى . ومهما يكن من أمر ، فإن الأسطورة تظل قائمة وذات قصد هادف : أولاً من خلال الحكاية التى تحاول أن تستكشف بعداً من أبعاد الحقيقة ليس هو البعد العلمى ؛ وثانيا من خلال قدرتها على التصوير ؛ تلك القدرة التى من شأنها أن تضع تلك الحقيقة على خشبة المسرح . وهنا نلاحظ ميكانيزم (طريقة عمل) التصوير الأسطورى الذى يحتوى على بنية مزدوجة : حضور/غياب .

وقد حاولت المذاهب الفكرية المختلفة استقصاء مجال التصوير الأسطورى . ولنذكر على سبيل المثال ، المحاولة الهيجلية (أولوية المفهوم concept مع التمسك بالتصوير representations) حيث يتميز التصوير بديناميكية الفكرة التى تصبو إلى أن تتلاشى فى المفهوم ؛ وعندئذ يصبح «التفسير» مطلبا من جانب الرمزية ذاتها ، التى تحاول بطريقتها أن تقوم بعملية بحث عن جذور ذاتية (ما يسمى بالتأويل الباطنى) .

ونحن نطالع الموقف نفسه بالنسبة للهرمينيوطيقا الحديثة فيما يتعلق بالتفسير الباطنى : «إن المعنى - كما يؤكد ريكير - Ricoeur هو دائما جزء من المعرفة الذاتية ؛ أى أنه طريقة من طرق الحضور الواعى للذات[١٠]» .

ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهمها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه ؛ محاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية . ونتيجة لذلك فإن الهرمينيوطيقا تنظر إلى قضية التصوير من وجهة نظر مخالفة للفلسفة ، مادام التصوير قد أصبح رمزيا وطريقة من طرق التعبير .

وقد توافر على إيضاح هذين الموقفين ثلاث مدارس مختلفة (مدرسة الميثولوجيا المقارنة ، ومدرسة الأنثروبولوجيا البريطانية ، ومدرسة فقه اللغة التاريخى) ، وأصبحت الأسطورة إما لحظة من لحظات تشكل اللغة أو تشكل الحياة الاجتماعية أو تشكل حدث تاريخى . وبالنسبة لماكس مولر Müller ، فإن الأسطورة تعنى خطابا يحمل بصمات لغة تشكلت فى التجربة الأزلية للظواهر الكونية ؛ أما المدرسة البريطانية فإنها ترى الأسطورة ترجيعا للطقس على مستوى اللغة ؛ وبالنسبة للمدرسة الفقهية التاريخية ، فإن الأسطورة حدث تاريخى . إن منطلق هذه المدارس توليدى ، وهو يختلف عن التصور الذى يقدمه ليڤى - شتروس للبنية التاريخية واللاتاريخية للأسطورة ؛ فالمدرسة الوظيفية ترى فى الأسطورة نسقا من أنساق التواصل والتلاحم الاجتماعى (وهذه سمة من السمات التى نستغلها على سبيل المثال فى ثنائية العنف/المقدس - أدلر - فريزر/رينيه جيرار Girard) . والموقف نفسه نجده فى المدرسة السوسيولوجية (موس ، جرانيه) وعلى ذلك فإن الأسطورة تعمل بوصفها لغة .

هذا من ناحية التفسير . ولكن كيف يتم تصوير الأسطورة ؟ هناك نموذجان :

١ - النموذج البنيوى .
٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائى .

١ - النموذج البنيوى المنبثق عن الفونولوجيا وعلم الدلالة البنيوى (السيمانطيقا) يفصل النسق على التاريخ : فالأسطورة تعد نسقا مغلقا ؛ فهى تقول شيئا ولكن من خلال بنية (وهنا تدخل فى الاعتبار قوانين اللعبة وليست الأحداث) .

٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائى الذى لايلتفت إلى البنية ولكن إلى العلاقات الداخلية لمحتويات المعنى . وهنا يقف الرمز فى مواجهة العلامة المفهوم (رمز/علامة - مفهوم) ، على نحو يعلى من شأن الرمز ، ويزيد من قدرة الأسطورة على إنشاء دلالة ، ومن قدرتها كذلك على التصوير ، ويضع تحت تصرفها كثيرا من احتمالات التعبير ، ومن ثم احتمالات التصوير .

فالاهتمام بالرمز هو الذى سمح لفرويد أن يعلى من شأن الرموز الأسطورية على حساب المفاهيم المجردة . فهو يوحد بين تلك الرموز وتصويرات الأحلام ، ويطبق عليها المنهج التأويلى نفسه ، الذى يطبقه على الحلم . وبصفة عامة فإن الهرمينيوطيقا الفرويدية تؤدى إلى التمييز بين المعنى الحقيقى والمعنى الخفى للحلم . وذلك مانلحظه أيضا بالنسبة للسلوك الإنسانى ، حيث المعنى الظاهرى يظل مرتبطا بالمعنى الباطنى ، المرتبط باللاوعى الطفولى . ذلك أن حياة الإنسان مرتبطه بهذا اللاوعى القديم قدم وجوده على الأرض .

أسطورة أوديب : وانطلاقاً من هذا التصور ، يتبلور مفهوم ظاهرة التصوير الخاص بالأسطورة «بوصفه وضعا لشىء ما أمام الذهن بواسطة علامة : الرمز»[١١] . ويوحد فرويد بين هيكل الأسطورة وهيكل العمل الأدبى . ويترتب على ذلك أنه يرى أن المحتوى العميق لأسطورة أوديب ولعقدة أوديب وللمسرحية التى تحمل اسمه لايتعدى خرق المحارم (قتل الأب - الزواج بالأم) . ولكن خلافا لما يصفه فرويد ، نجد أن المعنى الخفى (القتل - الزواج) ، بدلا من أن يكون مستترا ، يعرض أمام أعيننا طوال المسرحية ؛ فسر نجاح أوديب مرجعه وجود نوازع مشتركة فى

النفس الإنسانية . وتقوم المسرحية هنا بعمل التحليل النفسى ، الذى يكتشف عقدة أوديب فيكتشف فى الوقت نفسه رغباتنا الدفينة . وقد نرى أن هذا يقلل من شأن المحتوى الاجتماعى والثقافى للمسرحية ؛ إذ إن عوامل السياسة والدين من أهم العوامل التى تساعد على إيجاد معنى ما للعمل الفنى .

وقد عارض فريزر هذا التصور الفرويدى ؛ إذ رأى أن الصراع لايتمثل فى الغيرة الجنسية التى يعانى منها الابن - والتى استشفها فرويد من نص سفوكليس ذاته : «أما أنت فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك ؛ فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل . ومن ازدرى هذا الخوف الذى يصدر عن الوهم كان خليقا أن يحتمل الحياة فى كثير من اليسر»[١٢] - بل يتمثل فى صراع الأجيال ، وفى رغبة الابن البالغ فى أن يتخلص من وصاية الأب الكهل .

أما جيرار[١٣] فإنه لايقنع بتفسير فريزر ، ويذهب فى فحصه للأمر إلى التشابه اللافت الذى يلاحظ فى معظم الأساطير التى تحكى عن نشأة جماعة إنسانية . ذلك أن الوظيفة الاجتماعية ترتكز دائما على جريمة قتل مبدئية . وما من جماعة تفلت من هذا الشرط الأساسى . ولنذكر أشهر مثالين فى التاريخ : مقتل هابيل على يد أخيه قابيل ، ومقتل ريموس على يد أخيه رومولوس . إذن ما معنى هذه الجرائم الأزلية ؟ إن هناك بعداً دموياً فى تكوين الإنسان ؛ وإن أول عمل إنسانى يجب أن يقوم به هو طرح هذا العنف خارجه . وهنا يظهر الاعتراف - من خلال الأسطورة - بوجود قوى مظلمة داخل الإنسان ، تسعى إلى تدميره كما لو أنها ضريبة طبيعية لرغبته فى الوجود . ونستشف أيضا من الأسطورة إجراءات درء القدر ، مادام موت «الآخر» يحتوى حقا على ما يمكن أن ندعوه : تأسيس الاجتماعى .

فالدرس إذن واضح كما يرى جيرار ؛ فليست الجدلية الهيجلية الخاصة بالسيد والتابع هى التى تفسر التطور الإنسانى . إنها قراءة زائفة للمواجهة بين الذات والآخر ؛ فالصراع حتى الموت بين السيد والتابع لايهدف إلى تحويل الآخر إلى مجرد صورة للذات الأقوى ، لكنه يترجم ضرورة أزلية لا يمكن غض الطرف عنها ؛ ذلك أن الضمير الإنسانى لا يستطيع أن يعى ذاته إلا عندما يضع أمامه ما يرهبه . ولذا فهناك دائما حكاية مزدوجة تقدمها الأساطير التى تحكى عن الجريمة التأسيسية : حكاية نشأة الإنسانى وحكاية نشأة الاجتماعى ؛ الإنسانى لأن القتل عندما يبلور العنف الموجود فى الذات يكشفها لنفسها ؛ والاجتماعى لأن موت الآخر يصور الحدث الذى يجب ألا يتكرر ، والذى كان لابد منه فى البداية ليضع الحدود التى يجب على أى إنسان ألا يجاوزها . لكن قراءة هذا العنف تعد عند فرويد إسقاطاً ؛ إذ إنه من خلال القتل يمكن مسرحة المحارم ، أى مسرحة الطقس .

ويتجاوز جان بييرڤرنان كل هذه التفسيرات ، ويرى «أن العظمة الحقيقية فى أوديب لا تتمثل فى فعله بل فيما يميز طبيعته الغامضة : التساؤل»[١٤] .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه المحاولة لإجراء صياغة الدلالة الخاصة بالأسطورة ، تعطى بعداً آخر لقراءة النص الحسينى ، وذلك من خلال التخطيط الذى أوردناه فى بداية بحثنا .

٣ - القراءة النقدية

عناصر أسطورة أوديب :

١ - الطرح فى العراء : إن الطرح فى العراء فى مقدمة أوديب يوضح وجه الأب الشرير ، الملك لايوس ، الذى أمر بهذا العقاب . وإذن فسيلقى بأوديب فوق جبل يقال له كثيرون ، وسيدمغ بخاتم القدرية ؛ فالأقدام المثقوبة هى خير دليل على ذلك . إن القدرية نفسها دمغت راوى الأيام . ولم يكن فقدان البصر إلا نتيجه لظلام الجهل فى البيئة الريفية . لقد دمغه الشر ؛ دمغه الدنس : كان فى ذلك الوقت ، «يتقدم فى الظلام» - ليس فقط «ظلام الجسد»[١٥] ، بل أيضا ظلام النفس الحالك[١٦] ويلاحظ بيرك أن «كل ما يتصل بذكريات الطفولة وبمسرح أحداثها كان الكاتب يعالجه بأسلوب لا يلتمس فيه العذر لشىء ولا يرحم أحداً»[١٧] . وكان يكفيه أن يفكر فى صباه البائس الذى قضاه متردداً بين الأزهر وحوش عطا[١٨] ، حيث تشقى نفسه فى الأزهر ، ويشقى جسمه ونفسه فى حوش عطا - حياة عادية ، ضيقه ، عسيرة ، كأقسى ما يكون الضيق والعسر ، وحياة عقلية مجدبة فقيرة كأشد ما يكون الإجداب .

ويؤكد فرجسون السعى من أجل اكتشاف الدنس والقضاء على الزيف ، فالبطل هنا «كبش فداء»[١٩] ، محمل بجرائم المجموعة ؛ وهو الذى وصفه سفوكليس بأنه «وعاء للفسق ؛ كائن لا الأرض ولا السماء المقدسة ولا وضح النهار بوسعها احتمال وجوده»[٢٠] . وأصبح الراوى مثار سخط من أهل القرية وكان مايردده من آيات يقصد فيه التشابك والتداخل ، ولم يكن الأمر يخلو من لهجة ساخرة أو ناقدة[٢١] . ولكنه بدأ يشعر بوضعه المتميز بالرغم من آفته «فقد احتمل من أهل القرية ما كان يحتمل قديماً يوماً ويوماً ويوماً»[٢٢] . ولكن الصبر ينفد ، ويتمرد على من كان يظهر لهم الإذعان والخضوع[٢٣] . وهاهو ذا يقول «لسيدنا» : هذا كلام فارغ . ويشتمه «سيدنا» ، ويحمل العاصمة وزر ضياع تربيته . ومرة أخرى يواجه إخوته بقوله إن الكتاب الذى يقرأ فيه والده عبث لاغناء فيه[٢٤] ؛ وكان يقصد دلائل الخيرات .

وتتأزم الأمور فى الأزهر ، وتصل مرحلة الصراع إلى أشدها : «لكنه فى ذات يوم جادل الشيخ فى بعض ما كان يقول . فلما طال الجدال ، غضب الشيخ وقال للفتى فى حدة ساخرة : اسكت ياأعمى ! ما أنت وذاك ؛ فغضب الفتى وأجاب الشيخ فى حدة : إن طول اللسان لم يثبت حقاً ولم يمح باطلاً»[٢٥] وازدادت النفس ضيقا بالأزهر ، بخاصة وهى تحس «كلال العقل الأزهرى»[٢٦] ، واشتدت الثورة على الشيوخ فى «علمهم

وذوقهم ، وفى سيرتهم وأحاديثهم»(٢٧) . لقد كانت أحاديث لا تضيف إلى علمه علماً جديداً(٢٨) . وتستمر الحال والعلاقة مع الأزهر فى تدهور مستمر ، خصوصا بعد أن أتيحت له فرصة الكتابة فى الصحف . وكان إذا تعرض «لشئون الأزهر» يخرج عن «طور الاعتدال» ويغلو فى «العبث بالشيوخ»(٢٩) . وكان طول اللسان هذا هو الذى «قطع الصلة قطعا حاسماً بين صاحبنا والأزهر»(٣٠) ولم ينل صاحبنا درجة العالمية ، وأمر شيخ الأزهر بإسقاطه مهما تكن الظروف(٣١) . ونفذ الحكم ، وطرح صاحبنا خارج الأزهر .

وإذا كان الأزهر يرمز هنا إلى الأب ، فبوسعنا القول إننا نشهد بداية المنافسة بين الأب والابن ، كما أوضحها كارل أبراهام فى الحلم والأسطورة ؛ فما من شىء سوف يشفع للراوى فى أعين هؤلاء المعممين الذين توقف بهم الزمن ؛ وتلك هى مرحلة النفى .

وفى أثناء هذا كله ذكر اسم الجامعة(٣٢) ؛ وكانت هى ذروة الصراع وبداية السعى ؛ سعى أوديب أيضا لكشف سر الوباء الذى يجتاح المدينة «وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث رجلاً نائما ، تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع ، وأنى فكرت فى كثير من الوسائل إلى النجاة ، فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول تفكير ، فلم أتردد فى ابتغائها والالتجاء إليها ؛ فقد أرسلت كريون ابن منيسيوس إلى معبد أبولون ليعلم من الإله ماينبغى أن أصنع»(٣٣) .

وتتردد فى ثنايا النص الحسينى المعانى نفسها ؛ فكم ترك فى مصر من شرور ! وكم تخفف من أعباء أثقلت نفسه قبل خروجه !(٣٤) .

٢- مقتل الأب : تقول مارى دلكور فى كتابها عن أوديب وأسطورة الغازى : «أظننى أستطيع أن أجزم بأن الصراع بين الأب والابن منشأه طقس الصراع حتى الموت ، الذى يسمح فى المجتمعات البدائية - للملك الشاب أن يخلف الملك المسن»(٣٥) . ألا تنطبق هذه الأقوال على الراوى أو أسطورة الغرب ، أو ربما أديب وأسطورة الغرب ؟ وقد يفسر ذلك أيضا بأن الخلافة عن طريق القتل أساسها مبدأ عجز الملك المسن عن القيام بالتزاماته الملكية ؛ فمن «فقد قدرته الجسمانية لا يستطيع أن يورثها عن طريق الإشعاع ، كما يتحتم ذلك على الملك الصالح»(٣٦) .

وتتسم هذه المرحلة الثانية بإرادة صارمة تشكل الذات وتبحث عن المخرج ، حتى لو اضطرت إلى خرق المقدس . فالراوى يعلم أنه بدون فدية أساسها العنف لا تقوم قائمة لهذا البلد ، ولا لهذا الفكر المكبل بالخرافات ؛ فهذا المناخ لن يستقيم دون قسوة . ويدفعه ذلك كله إلى مواجهة «التيمة الآسيوية الخاصة بالنفى إلى الغرب ، التى تغنى بها السهروردى - كما يلاحظ بيرك - بتيمة أخرى هى تيمة الخلاص عن طريق حضارة البحر الأبيض المتوسط ، التى يعتقد أنه يستطيع - من أجل شعبه - أن يقبل ثمارها ، وأن يوصل أصواتها»(٣٧) .

لم يكن أوديب يرغب حقاً فى قتل لايوس فى مفترق الطرق ، ولكن كان لابد من إيجاد طريق ؛ كان لابد له أن يمر : «فلما قارب المكان ذا الشعب الثلاث ، رأيت عجلة يقودها مناد وعليها رجل كالذى وصفته لى ؛ وكانت العجلة تدنو منى . فيدفعنى قائد العجلة ويدفعنى الشيخ أيضا فى عنف لينحيانى عن الطريق ، فأثور وأضرب القائد الذى نحانى . وإذا الشيخ ينتظر حتى أحاذى العجلة ، ثم يرفع سوطه المزدوج ويهوى به على رأسى . وقد أدى ثمن هذه الضربة غاليا ؛ فما هى الا أن أصب على رأسه عصاى بهذه اليد التى ترين فيهوى صريعا»(٣٨) . أليست أصداء هذا الفعل هى التى تتردد : «وكان يحبب العنف إلى الفتى ويرغبه فيه ، ويزين فى قلبه الجهر بخصومة الشيوخ والنعى عليهم فى غير تحفظ ولا احتياط»(٣٩) فهو يرى أنهم «آفة هذا الوطن ؛ يحولون بينه وبين التقدم»(٤٠) . . . ويتشكل الصراع فى منحنى آخر من خلال مواقف أكثر ارتباطاً بالمنهج العلمى : « . . . يجب حين نستقبل البحث . . . أن ننسى قوميتنا ، وأن ننسى ديننا . . . إنا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف ، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين . وهل فعل القدماء غير ذلك ؟»(٤١) « . . . لنجتهد فى أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم ، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النعى عليه . . . ولا وجلين حين ينتهى بنا البحث إلى ما تأباه القومية ، أو تنفر منه الأهواء السياسية ، أو تكرهه العاطفة الدينية»(٤٢) . وإذا كانت العلاقة بالآخر قد لجأت إلى سلاح الشك الديكارتى لتتوغل فى ثنايا الذات ، فإن هذه العلاقة تعتمد أساساً على معطى ضرورى ، ألا وهو المنهل الأول لهذا الفكر . وتصبح الحضارة اليونانية هنا هى العلة التى تسمح بتشكل الوعى بالذات ، الذى لولا رغبتها - تلك الذات - فى الإبقاء على جذورها لكانت جديرة بأن تحول «هذا الفتى تحويلاًخطيراً ، يفنيه فى العلم الأوروبى إفناء»(٤٣) .

فإذا كان الصراع مع الأب إذن قد بدأ منذ زمن ، فإن مقتله قد تم من خلال المبالغة فى التغريب . «إذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد ؛ فليس ذلك إلا لأن فى مصر قوما قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية ، وآخرون لم يظفروا منها إلا بحظ قليل . وانتشار العلم الغربى فى مصر ، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم ، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى - كل ذلك سيقضى غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا»(٤٤) .

ويلح تصوير الأسطورة على صورة التضامن بين الآباء أو ممثلى الآباء ضد تمرد الأبناء ، كما أن توضيح صورة الأب فى أسطورة أوديب وفى المأساة وموتيفاتها المتكررة (أبولون - لايوس - تيريسياس) يساعد على إخفاء عنف الابن تجاه الأب . «وبعد ما يقرب من نصف قرن من أزمة الشعر الجاهلى ، وبعد كل هذه المتغيرات التى هزت مصر ، وأولها الاشتراكية الناصرية ، فإن شيخ الأزهر امتنع عن الاشتراك فى تشييع جنازة هذا المعلم الذى حاز تقدير العالم»(٤٥) .

٣- حل اللغز (الانتصار على الوحش)

إن الحلقة الخاصة بحل اللغز تمثل فى مشروعنا النقدى حلقة وسيطة بين مقتل الأب (أو محاولة الإصلاح الفكرى ، خصوصا عن طريق إدخال المفهوم الاجتماعى التاريخى فى البحث العلمى وفى النقد الأدبى ، التى أدت إلى أزمة الشعر الجاهلى) والزواج بالملكة (أو الفناء فى الحضارة الغربية وبخاصة حضارة أثينا القديمة ، مهد الحضارة على الإطلاق)[٤٦].

ولكن من الوحش ؟ إنه بلا شك - كما تقول الأسطورة - شيطان يسيطر على المدينة ويلقى فيها الذعر . ولكن هذا الشيطان هو أيضا«روح هائم لا يجد راحة ولا هدوءا»[٤٧] . إن هذا الوحش يخلق مناخا من التوتر والقلق ، ويفترس كل من يقترب منه . أليس هو أيضا : «إيديولوجية القلق»[٤٨] التى يخلقها هذا التساؤل الملح عن الأبنية الفكرية لهذا المجتمع الانتقالى الذى لا يجد بدا من النضال من أجل الاستقلال ؟

٤- الزواج بالملكة (مكافأة البطل)

فى هذه المرحلة من الأسطورة يتم الزواج بعد حل اللغز ، ودون معرفة مسبقة بالملكة : «قديما ، كان على المنتصر أن يقهر الوحش ، ويحل اللغز ، لكى يقترن بالأميرة»[٤٩] . ولكن أليست هذه المواجهة مع الوحش هى فى الواقع من الاختبارات الأساسية التى يمر بها الشاب الذى يؤهل للزعامة ؟[٥٠] ويقهر أوديب الوحش ، ويؤكد عظمته بوصفه إنسانا ، وتحل «هيمنة العقل الغربى» مشكلة البحث عن غموض الهوية المصرية : من نحن ؟ وماذا نفعل ؟ ويتم الارتباط من خلال طريق شاق - بالحضارة الأم[٥١] .

وإذا كان واقع النص الحسينى يتمسك بالكثير من معطيات التراث العربى كأساس للثقافة المصرية ، ويعده جزءا أساسيا من الهوية المصرية ، فإن العلاقة بالآخر تظل علاقة انبهار .

٥- اكتشاف خرق المحارم : نهاية مأساوية .

لكن هذا الزواج الذى تم إنما قد تم من خلال عناق الحب والموت . ويظل الإثم قائما ، ويضاف إلى مقتل الأب الزواج بالأم ، وإن كانت بعض الأساطير تفصل بين الزواج بالأميرة والزواج بالأم ، الذى لا يتم بهذه الصورة المباشرة إلا فى أسطورة أوديب . ثم يلى ذلك الاكتشاف والرغبة فى القصاص من النفس أولا ، ومن الزوجة - الأم - ثانيا . «كان يذهب إلى غير وجه يسألنا أن نعطيه سيفا ، وأن ننبئه عن مكان امرأته . . . وهناك نرى امرأته وقد خنقت نفسها . . ينزع المشابك الذهبية . . ثم يدفع بها فى عينيه»[٥٢].ويختار صاحبنا فى ذلك الشاب (أو الكهل) العائد من «أوربا» ، حامل الشهادات ، الذى يرطن بعدة لغات أجنبية . . . وقد هزه الزهو ، وتعاظمت ثقته فى النفس ؛ ثقته فى علمه الحديث ؛ فى أدبه الحديث . . . وهاهوذا يتكلم كما لو كان «أبولو» يلهمه ، وقد ينبئك بكل ثقه أن مسألة القديم «قد ولت من زمن» ، فإن هذا الشاب وأمثاله ليسوا سوى ضحايا «الحضارة المعاصرة» . وقد عبر النص الحسينى عن هذه المصادرة ، بالرغم من استمرار الاعتقاد بأن الجوهر الثابت «لهذا العقل السرمدى . . جوهر متميز بمعنى من المعانى . إنه لا يبسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة ، ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها لأمم متميزة . إنه عقل غربى بالدرجة الأولى . بدأ اكتماله فى اليونان ، ويتحرك مع الرومان ، ويوحد بين الشرق والغرب على يدى الإسكندر وقيصر باسم اليونان مرة، واسم الرومان مرة ، ويتجلى عبر المسيحية والإسلام ، ليولد من جديد مع النهضة الأوربية»[٥٣].ونحن لا ندين هذا التصور ، ولكن نعتقد أن العلاقة بالآخر لابد أن تتبلور من خلال إشكالية لايكون فيها الآخر هو المثل الأعلى للتقدم والتطور - خصوصا أنه هو نفسه لم يعد يعتقد ذلك . وإذا كان لابد لنا من البحث عن نموذج ، فلم لا نوجه أنظارنا إلى تجربة الشرق الأقصى ؟

ب - عناصر الحكاية (نموذج لاريڤاى)

نجمل المرحلة الثانية من القراءة فى خطواتها الأساسية التالية :

١ - حالة التوازن الأولى :

الريف - الأسرة - بداية المرض .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : البصر/العمى

(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من حاسة السمع : علاقات عائلية - علاقات الطفولة - علاقات الصداقة .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الخرافة - الجهل - الفقر .

(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الخوف .

٢ - حدث مغير للأوضاع :

السفر - الأزمة الأزهرية - الجامعة .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : استيقاظ الوعى .

(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من حاستى السمع والشم : علاقات الإقامة فى المدينة - فى دور العلم - يقظة الغرائز .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : قهر الزيف - الرغبة فى الخلاص .

(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الجرأة .

٣ - الاختبار : لقاء الغرب .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : الانبهار .

(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من صحوة الغرائز : علاقات المأكل والمشرب - علاقات ممارسة اللذة الحسية عن طريق الآخر .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الحل - الوعى بالدور المتفرد .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : المنهج .

٤ - حالة توازن نهائية :

(تكون فى تقديرنا مؤقتة أو متذبذبة) : استعراض الإنجاز .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : التعليم .
(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من أعمال العقل : علاقات التأمل الديفى - علاقات الشك - علاقات الاكتشاف .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الاعتراف بالتجاوز - التمسك بالحل (نسبيا) .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : تحمل النتائج (كبش فداء ؟ فارس ؟) .

هــوامش .

(١) Valery, P: Tel Quel I
Pleiade, t. 11, Paris, 1960, P. 581.
(٢) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيل عند اليونان ، المكتبة التجارية القاهرة ، ١٩٢٠ ، ص ٨ .
(٣) طه حسين : فلسفة ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١٦٦ .
(٤) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة ، ص ٩ .
(٥) طه حسين : حافظ وشوقى ، مكتبة الخاجى ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٤٥ .
(٦) طه حسين : نفسه .
(٧) طه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .
(٨) طه حسين : رحلة الربيع والصيف ، بيروت سنة ١٩٥٧ ، ص ١٠٩ .
(٩) جابر عصفور : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٢٣٦ .
(١٠) Ricoeur, P . Le Conflit des Interpretations ed. Seuil, Paris 1966, p. 25.
(١١) Ricoeur, P. : Finitude et Culpabilite t.ll,ed. Montaigne, Paris 1960, p.24 .
(١٢) Sophocle : Oedipe - Roi, trad. Robert Pignarre, ed. Garnier, Freres, Paris 1943, p. 196.
(١٣) Girard, R : La Violence et le Sacre, ed. Grasset, Paris 1960 , p. 152 .
Girard, R. : Des Choses Cachees Depuis la Fondation du Monde, ed. Grasset, Paris 1962.
(١٤) Vernant, J. P. et Vidal-Naquet P. Mythe et Tragedie en Grece Ancienne, Maspero, Paris 1973, p.507 .
(١٥) طه حسين : الأيام جـ ٢ بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٧ - ١٧٠ .
(١٦) نفسه .
(١٧) Hussein, T : Au Dela du Nil textes choisis et présentès par Berque, J. , Gallimard, Paris 1977 p. 11.
(١٨) طه حسين : الأيام جـ٤ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٥٣١ .
(١٩) Fergusson, F.: The Idea of a Theater .
(٢٠) Sophocle, op. cit , p. 215.
(٢١) Berque, J., op cit, p. 11 .
(٢٢) طه حسين : الأيام جـ٣ بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٣٠٤ .
(٢٣) نفسه .
(٢٤) نفسه ، ص ٣٠٥ .
(٢٥) طه حسين : الأيام جـ٢ ، ص ١٥٣ .
(٢٦) نفسه ص ١٦٣
(٢٧) نفسه .
(٢٨) جـ ٣ ، ص ٣٨٦ .
(٢٩) نفسه ، ص ٣٩٨ .
(٣٠) نفسه ، ص ٣٩٩ .
(٣١) نفسه ، ص ٤٠٣ .
(٣٢) نفسه ، ص ٣٨٦ .
(٣٣) Sophocle, op. cit. p. 162.
(٣٤) جـ ٤ ، ص ٥٣٦ .
(٣٥) Delcourt, M. : Oedipe ou la legende du conquerant, ed. Belles-lettres, Paris 1981, p. 69 .
(٣٦) Frazer, J. Golden Bough, Macmillan, 1974, p 350 .
(٣٧) Berque, J. op. cit . p. 16.
(٣٨) Sophocle, op. cit. p. 190.
(٣٩) طه حسين : الأيام جـ٣ بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٤١٧ .
(٤٠) نفسه .
(٤١) طه حسين : فى الشعر الجاهلى ، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ، ١٩٢٦ ، ص ١٢ .
(٤٢) نفسه .
(٤٣) الأيام جـ٤ ، ص ٤٥٣ .
(٤٤) طه حسين : فى الأدب الجاهلى ، ص ١٢٦ .
(٤٥) Berque , J. op. cit. p. 17.
(٤٦) قد يقدم هنا اعتراض : إن أوديب وجد نفسه أمام أمه الحقيقية فى حين أن قاص النص الحسيني اختار تلك الأم . وهنا نود لو عاد القارىء إلى إحدى محاورات أفلاطون (محاورة تيميوس) حيث يقوم سولون بدور المسافر اليونانى الذى يقص عليه كاهن من مصر القديمة قصة الأطلانطيد أو القارة المفقودة . وقد نجد هنا الخيط الذى يربط اليونان القديمة بالحضارة الفرعونية ، ومن ثم فإن اختيار تلك الأم قد وضع قاص النص الحسيني أمام أمه الحقيقية .
(٤٧) Delcourt, M. op. cit, p. 140 .
(٤٨) Berque, J. op. cit, p. 29.
(٤٩) Delcourt, M. op. cit., p. 222.
(٥٠) نفسه .
(٥١) الملاحظة نفسها الخاصة بأصالة الأم ، بخاصة وأن جنبات نص الأيام تردد الكثير من المعلومات عن مصر الفرعونية .
(٥٢) Sophocle, op. cit., p. 210.
(٥٣) جابر عصفور : نفسه ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

التشكل والصنعة في الرواية المصرية

تأليف على جاد

عرض ومناقشة : شكرى محمد عياد

بإرادة مصر أو بغير إرادتها تلقت - قبل شقيقاتها العربيات - صدمة الزحف الغربى ؛ وبإرادة أبنائها أو بغير إرادتهم تعلموا من الغرب وقاوموه فى الوقت نفسه ، قبل أن يشعر إخوانهم فى سائر الأقطار العربية بضرورة التعلم منه كضرورة مقاومته . هذه هى حقيقة الدور المصرى فى التاريخ العربى المعاصر : لا فضل فيه لأحد على أحد ، بما أن السبق الزمنى وحده لا يستتبع فضلا ؛ ولكن فيه أن تاريخ مصر وثقافتها وأدبها فى العصر الحديث يعنى كل مثقف عربى مهما يكن موطنه ؛ لأن مصر هى «الحالة» النموذجية التى يدرس من خلالها الوضع الحاضر لبلده ولسائر البلدان العربية ، كما يمكنه - بناء على معرفته بالعوامل المؤثرة فى الحاضر - أن يتدخل لتوجيهها نحو صالح المستقبل .

وليس هذا موضع البحث عن الوحدة والتعدد فى الثقافة العربية المعاصرة . ولكننا نلاحظ أن الدراسات الأدبية التى تحدد مجالها بقطر عربى معين - مصر أو غيرها - تميل غالباً إلى اعتماد فرضية مناقضة ، تسلم بها ضمنا كما لو كانت بديهية علمية ، وهى أن هذه الوحدة القطرية تعنى وحدة ثقافية متميزة ؛ ومن ثم يتجه الباحث - واعياً أو غير واع - إلى استخلاص الخصائص المميّزة للأدب المصرى أو السورىّ أو العراقى ، وإبراز هذه الخصائص على حساب السمات المشتركة بينه وبين الإنتاج الأدبى المماثل فى سائر الأقطار العربية . ألفنا ذلك حتى كدنا نقبل هذه الفرضية كما لو كانت بديهية علمية حقا ، مع أن دعوى الإقليمية حين طرحت فى البيئات الجامعية عندنا لم تستند إلى أكثر من قاعدة بيولوجية عامة ، تقول إن للبيئة المادية تأثيرا فى الكائن الحى ، مع شواهد قليلة من التاريخ الثقافى لا تكفى مطلقا لتعميم القول بأن الأدب فى كل إقليم من أقاليم العربية يكوّن وحدة متميزة . وينبغى ألا ننسى فى هذا المقام أن مدلول «الإقليمية» لم يكن واضحاً قط : هل يراد به وحدة جغرافية أو وحدة عرقية أو وحدة سياسية ؟ ومعلوم أن تمايز الوحدات الجغرافية (من جبال وسهول ووديان وصحارى الخ) لم يمنع قط من التئامها فى وحدة سياسية أو ثقافية مشتركة ، وأن الأعراق اختلطت بين الشعوب فى المنطقة العربية الإسلامية بحيث يصعب أو يستحيل التمييز بينها على أساس جنسى ، وأن الوحدات السياسية رسمتها المطامع الشخصية قديما ، والاستعمارية حديثا .

لعل الفكرة الإقليمية لم تكن محتاجة - فى أول عهدها - إلى مثل هذا التحديد ، لأنها لم تطالب بأكثر من رصد الآثار التى تتركها البيئة فى الأدب . وسواء وسعنا مدلول البيئة أو الإقليم أو ضيقنا هذا المفهوم فإن اعتبار التأثير وارد فى كل بحث علمى . وإذا كان البحث العلمى فى الأدب مطالباً بأن يدرس خصائص التيار أو المدرسة فلماذا لا يدرس خصائص البيئة أيضا ؟ على أن الاتجاه الذى سارت فيه الإقليمية - منهجاً فى الدراسات الأدبية - يصلح أن يؤخذ مثالاً على ما للأوضاع العملية من أثر فى توجيه الفكرة العلمية ، وخصوصاً إذا كانت هذه الفكرة - فى أصل نشأتها - مفتقرة إلى الوضوح والتحديد . فقد غلب التخصيص الإقليمى على الدراسات الأدبية الجامعية ، حتى كاد ينسى أن هذه الأقاليم تشترك فى تراث ثقافى واحد ، وتقاليد فنية

---

* ظهرت هذه الدراسة فى كتاب بعنوان :
From and Technique in the Egyptian Novel

واحدة ؛ وراح بعض الباحثين ينسبون بعض هذه التقاليد إلى بيئة بعينها ؛ ويعنون أنفسهم فى الربط بينها وبين مزاج الشعب وطبيعة الإقليم الخ . والغريب أن هؤلاء الباحثين قلما يلاحظون الصلات التى تربط أدب إقليم ما بأدب إقليم آخر – على فرض أنهما أدبان متمايزان – كما يربطون بين أدب إقليم عربى ما والآداب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة ، وفقاً لما تعلموه من مناهج الأدب المقارن .

هذه هى الإشكالية الأولى التى يثيرها عنوان البحث ، وهو عمل ضخم ، نال به المؤلف درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد منذ عشر سنوات تقريباً ، ولكنه لم ينشر إلا فى هذا العام (١٩٨٣) . وليست هى الإشكالية الوحيدة ، كما أنها لا تنحصر فى العنوان . وجميع هذه الإشكاليات راجع إلى المنهج ، وعليها وحدها يدور هذا المقال ؛ إذ إننا لم نجد فى هذه الدراسة الضخمة معلومة واحدة نزعم أننا نملك تصويبها ، أو حكماً ظاهر البطلان بحيث يمكننا مناقشته بعيداً عن الاعتبارات المنهجية . كذلك يجب أن ننبه إلى أننا إذ نناقش هذه الإشكاليات لا نزعم أننا نقدم حلولاً كافية لها . فالبحث الأدبى – فى مجموعه – لا يزال بعيداً عن الاهتداء لمثل هذه الحلول . ولكننا نرى أن توجيه الاهتمام نحو قضايا المنهج هو المطلب الأساسى للدراسات الأدبية فى وقتنا هذا ، حين أخذت هذه الدراسات تخرج من طور الملاحظات الانطباعية والتعليلات التحكمية إلى الطور العلمى .

ويلزم قبل ذلك أن نقدم عرضاً موجزاً لأقسام الرسالة :

حدد المؤلف مادته بالحقبة الممتدة من ١٩١٢ إلى ١٩٧١ ، وقصرها على ما سماه «الروايات ذات القيمة الأدبية» ، كما استبعد منها : (أ) الروايات التاريخية ، (ب) الروايات المحلية (كالتى تدور أحداثها فى الإسكندرية أو فى بلاد النوبة) ، (ج) الروايات التى ألفتها نساء . وأبدى أسفه لكونه تعمد ذلك منذ البداية ، ولكنه اعتذر ، فى الوقت نفسه ، بأن القسم الثالث على الخصوص يكون وحدة قائمة بذاتها ، ولم يبين حجته فى ذلك .

ثم إنه قسم هذه الحقبة الزمنية كما يلى :

١ – من البداية إلى قيام الحرب العالمية الثانية .

٢ – من قيام الحرب العالمية الثانية إلى حركة ١٩٥٢ .

٣ – السنوات الأولى من الثورة .

٤ – أواخر الخمسينيات وما بعدها .

وهو يجمل أسس هذا التقسيم بقوله (فى مستهل القسم الرابع) :

«إن تطور الرواية فى مصر (وربما فى غيرها أيضا) يتبع التطور السياسى – الاجتماعى والثقافى ، أو يسير موازياً له . فالمرحلة الأولى ركزت على قضايا ثقافية وقومية ؛ والمرحلتان الثانية والثالثة على اهتمامات سياسية اجتماعية ، فى حدود النظام الذى عاصرته كل منها ، وطبقاً لطبيعة هذا النظام ؛ أما المرحلة الرابعة فتركز على اهتمامات إنسانية عامة ، مطلقة إلى حد ما ، وبعيدة إلى حد ما . وقد اضطررت أن أستعمل كلمة (ركزت) لأنى لم أجد واحدة من هذه المراحل اقتصرت على نوع معين من الاهتمامات . فالمرحلة الرابعة مثلا تحتوى على اهتمامات سياسية اجتماعية ، وخصوصا ما يتعلق منها بخيبة الأمل فى النظام ، على نحو ما بينت» . (ص ٢٦١)

ويتبين من هذه الفقرة أن المؤلف يجعل «الاهتمامات السياسية الاجتماعية أو الثقافية» أساس التصنيف . وسنناقش هذه القضية بشىء من التفصيل فيما بعد ، ولكننا نكتفى الآن بملاحظة أن هذا التناول يبدو مخالفاً لما يدل عليه العنوان من أن البحث يهتم اهتماماً أصليا بالشكل والصنعة . والمؤلف لا يعنى بتبرير هذه المخالفة ، فيما عدا قوله إن تطور الرواية يتبع أو يوازى التطورات الثقافية أو الاجتماعية السياسية ؛ وهو قول لا يمس العلاقة بين «الشكل والصنعة» من ناحية ، وتلك التطورات الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى . ولكنه يعمد إلى البدء «بالاهتمامات» التى يمكنه تمييزها فى كل مرحلة ، ثم يتبع ذلك بالحديث عن الصنعة والأسلوب . وبناء على ذلك يمكن أن يتحدث عن العمل الواحد أكثر من مرة ، بحسب ما يتضمنه من «الاهتمامات» أولاً ، ثم بحسب صنعته ثانيا . وقد يتساءل القارىء : لماذا اختار المؤلف أن يفصل أقسام «الاهتمامات» ، فيتحدث فى الفصل الأول عن النزعة المحلية ، والاهتمام بالموضوع الغرامى الرومنسى أو المثير ، والتحليل النفسى ، الخ ، فى حين نراه إذا جاء إلى «الصنعة» تحدث عنها حديثا مجملا ، مع أن للصنعة أقساما معروفة فى نقد الرواية ، كزاوية الرؤية ، والزمن الروائى ، الخ .؟ ولكننا نؤجل مناقشة هذه النقطة المنهجية أيضا .

أما الذى يجب تسجيله ونحن بصدد هذا العرض المحايد فهو أن للمؤلف مسلكين مختلفين حين يتناول «الاهتمامات» ، وحين يتناول «الصنعة» . فهو فى الأولى مؤرخ صرف ، معنى ببيان منابع الاهتمامات أو الأفكار ، إنْ فى البيئة الاجتماعية السياسية ، وإنْ فى المصادر الأدبية ، وان شفت طريقة العرض أحياناً عن موقف المؤلف من هذه الاهتمامات أو الأفكار . ولكنه حين يتناول الصنعة ناقد لديه معايير للرواية الفنية الجيدة ، فهو يبحث فى كل عمل ، وفى كل مرحلة ، وفى الحقبة التى يدرسها إجمالاً ، عن مدى انطباقها على هذه المعايير . ولكننا – نحن القراء – لا نستطيع أن نتبين هذه المعايير بوضوح . فهو يقول فى «خاتمته العامة» :

«لقد كان للتأثر بأعمال سارتر (أو بجوانب معينة من أعماله) وكامى ومسرح العبث نتائجه فى الميل إلى تحديد آفاق الرواية . فغلبة الاهتمام بالعلاقة بين الإنسان والكون ، أو بين الفرد والمجتمع – كما هى الحال فى الروايات التى تدور حول «العبث» أو الاغتراب أو كليهما – لابد أن تؤدى إلى تحويل الانتباه عن العلاقة بين شخص وشخص . كذلك يفتقد المرء غالباً ذلك التفاعل الخفى والمتوتر بين أشخاص مثقفين ، أذكياء ، يمتازون

بدقة الفكر ، وحدّة العاطفة ، وفصاحة العبارة ، ويختلف بعضهم عن بعض فى المزاج أو التوجّه أو الجنس . فليس ثمة مهارة كافية فى ملاحظة شيات المعانى والأحاسيس وتحليلها وتصويرها ، حتى يأتى التعبير عنها مبتكراً ودقيقا ورهيفا . قد نجد هذا اللون من رهافة الفكر والإحساس والتعبير هنا وهناك فى أنضج أعمال عبد الحليم عبد الله (مثل «البيت الصامت») ويوسف إدريس (مثل «البيضاء» و «العيب») ، وإن جاء غالباً من قِبل المؤلف أو المؤلف الضمنى ، أو الراوى مباشرة ، عوضاً عن مجيئه من قبل الشخصيات الممثلة بصورة مقنعة . وأقرب من رأيناهم إلى ذلك هما عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس . ولكن حتى عندهما يظل البون بعيداً بين ما يحققانه وما يجده المرء - مثلا - فى الروايات أو المسرحيات الإنجليزية الجيدة ، أو فى إحدى «مسرحيات الأربعاء» الجيدة فى الإذاعة البريطانية ، أو فى مسرحية ممتازة مما يقدم على مسارح الوست إند . أو انظر إلى الفرق بين ما تجده فى «الغثيان» أو «طرق الحرية» لسارتر وما تجده فى روايات أولئك الروائيين المصريين الذين وقعوا تحت تأثير الأفكار والمواقف الوجودية فى رواياته ؛ فإن عملهم تنقصه رهافة فكر سارتر وتعبيره ؛ لا أستثنى من ذلك نجيب محفوظ نفسه ، على الرغم من نجاحه الكبير . » (ص ٤٠٧) .

فهذه الفقرة تبين بوضوح أن ذوق المؤلف الروائى قد انطبع بصنعة هنرى جيمس (وإن استشهد هنا بسارتر - وليس الفرق بينهما من حَيث الصنعة الروائية بعيداً على كل حال) . وهو عن هذا الذوق يصدر فى معظم مآخذه على الروائيين المصريين ، كما أخذ على محمود طاهر لاشين تنقله بين العاطفية والكاريكاتورية (ص ٧١) ، وعلى نجيب محفوظ نقص الدرامية فى «القاهرة الجديدة» (ص ١٧٣) والإملال فى «السراب» (ص ١٧٥) ، وعلى الشرقاوى التحولات المفاجئة فى شخصياته (ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩) .

ولكنه - من جهة أخرى - يأخذ على فتحى غانم (ص ٣٣١) وشوقى عبد الحكيم (ص ٣٣٤) ونعيم عطية (ص ٣٥٨) أنهم يقتبسون صنعة « الحداثة » فى الرواية مع أن « الرؤ ية » عندهم لا تتطلب مثل هذه الصنعة . فهو إذن يجعل الصنعة خاضعة للرؤ ية ، لا لأية معايير مطلقة . وإذن فما الذى نأخذه على الروائيين المصريين بالضبط ؟ هل نأخذ عليهم أنهم لا يملكون « رؤ ية » هنرى جيمس ، أو سارتر ، أو سترندبرج ، أو نأخذ عليهم أنهم لا يتقنون « صنعة » هؤلاء ؟ وكيف نعيب عليهم نقص « الرؤ ية » أو ضعفها ونحن لا نملك معياراً لهذه الرؤ ية ، وكل ما لدينا هو « اهتمامات » من ناحية ، و « صنعة » من ناحية أخرى ؟ وكيف نحاسبهم على مدى إتقانهم للصنعة ونحن نعترف بأن هذه الصنعة تابعة للرؤ ية التى لم نهتم بالبحث عنها ؟

هذه مشكلة أخرى من مشكلات المنهج .

المشكلة الأولى : تبعية أو موازاة ؟

مع أن المؤلف أسقط من حسابه مادة كثيرة ، دون حجة مقنعة ، فإنه لم يلبث أن وجد المادة التى بين يديه تستعصى على الأطر التى حاول وضعها فيها . وإذا قلنا إن ذلك ظهر فى الفصلين الثانى والرابع بوجه خاص ، فقد حكمنا بعموم الظاهرة تقريباً ؛ لأن عدد الروايات التى درست فى هذين الفصلين يزيد كثيراً على ما درس فى الفصلين الأول والثالث ، وخصوصاً إذا لاحظنا أن المؤلف أخرج ثلاثية نجيب محفوظ ومعظم الروايات التى كتبها فى الستينات - أخرجها من الفصول الأربعة التى قسمها تبعا للجو الاجتماعى السياسى السائد ، و«الاهتمامات» التى سايرت هذا الجو . وعلى الرغم من ذلك بقى الفصل الرابع ، المخصص لمرحلة الستينات ، غير مستقر ، كما سنرى بعد قليل .

على أن فصل هذه الأعمال - التى لا يجادل أحد فى قيمتها الأدبية - عن التصنيف الذى اعتمده المؤلف ، لا يقتصر أثره على إظهار مرحلة الستينات فى صورة أقل من حقيقتها من حيث وفرة الإنتاج ، بل لابد أن يؤثر أيضا فى سلامة القضايا التى يستخلصها المؤلف من الأعمال المدروسة فى هذه المرحلة . أما « الثلاثية » ، وهى - بإجماع الدارسين - أهم عمل روائى بين الأعمال التى درسها المؤلف - فإخراجها من التصنيف يلفت إلى مسألة أخرى وثيقة الصلة بما نحن فيه . فقد نشرت أجزاؤها الثلاثة فى عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ ، وكانت آخر رواية نشرت قبلها لنجيب محفوظ هى « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ (كما يظهر فى ثبت مؤلفاته) . وإذن فيكاد يكون من المقطوع به أنه كتب مخططها وقسماً كبيراً منها قبل ١٩٥٢ . فهل يضعها المؤلف فى المرحلة الثانية أو الثالثة ؟ لم يكن من السهل أن يدخلها فى المرحلة الثانية كما فعل بـ « العنقاء » ، اعتماداً على تاريخ كتابتها لا تاريخ نشرها ؛ ولا أن يدخلها فى المرحلة الثالثة ، كما فعل بـ «الشارع الجديد» (١٩٥٢) اعتمادا على مادتها التى تضمنت إشارات إلى عهد الثورة . ومن ثم لم يكن بد من إبعادها عن التصنيف . وهذا ، فى حد ذاته - يقدح فى سلامة التصنيف . على أن الأمر الأهم هو أن الثلاثية لا تمثل حالة استثنائية وإن أمكن أن نتوهم ذلك لضخامتها وطول الوقت الذى استغرقته كتابتها . فالأعمال الفنية - بوجه عام - ليست بنت يومها ، ولا شهرها ، ولا سنتها . ولا يبعد أن تكون بذرتها الوجدانية كامنة فى سنوات الطفولة ، وأن تكون صورتها الإبداعية قد خايلت الكاتب سنوات وسنوات قبل أن تستوى أعمالاً مكتوبة . والمؤلف يعرف ذلك حق المعرفة ، بدليل تحليله الذكى الدقيق للعقدة النفسية الكامنة فى أعمال نجيب محفوظ . فهل يظن أن الأعماق النفسية - سواء فسرناها بالعقدة أو الأسطورة - لا توجد إلا عند نجيب محفوظ ؟ من الواضح أنه يقبل فكرة الربط بين الإبداع الفنى - عموماً - والعقد النفسية (ص ص ١٦٥ - ١٦٦) ؛ فكيف يتفق ذلك مع التصنيف الذى اختاره وهو يربط الظواهر الفنية بتحولات سياسية محدَّدة التواريخ؟ قد يقال إن المؤلف حين يختار هذا التصنيف عند بحث الرواية بالذات ، يعتمد على العلاقة القوية بين هذا الشكل الأدبى والتحولات السياسية الاجتماعية (وهذا ما صرح به فى النص الذى أوردناه فى صدر هذا المقال) كما أنه لا يستبعد الطبيعة

الفنية الخاصة بكل روائى ؛ وإن لم يضعها فى مقدمة الصورة .

ولكننا نسأل : هل استقام له التصنيف حتى فى هذه الحدود ؟ لقد أشرنا فيما سبق إلى أن وصفه للمرحلتين الثانية والرابعة ، وهما أحفل المراحل – حسب تقسيمه – بالإنتاج الروائى ، كان أضيق من أن يحيط بالمادة ، حتى بعد أن حذف منها ما حذف .

وهذا أوان تفصيل القول فى هذه الملاحظة . أما المرحلة الثانية فبعد أن يشخصها المؤلف « بالاهتمام العميق بمسألة العدالة الاجتماعية » يجد نفسه مضطراً إلى أن يقسم المادة الروائية الداخلة تحتها قسمين : قسماً يخصصه لنجيب محفوظ وعادل كامل ولويس عوض ، وهو الذى ينطبق عليه هذا الوصف ، وقسماً يفرده لمحمد عبد الحليم عبد الله . وهذا يتميز بصفات توشك أن تكون مناقضة لما فى القسم السابق ، وهى : الإحباط ، والعاطفة الرومنسية ، والدعابة . وكأنه يؤكد فصل عبد الحليم عبد الله عن الظواهر العامة – فى تقديره – حين يقسم إنتاجه إلى « مراحل » لا تتطابق مع المراحل الأربعة التى اعتمدها ، وإن اتفقت معها فى العدد . وكلما مضى القارىء فى هذا القسم زادت دهشته ؛ لأنه لا يكاد يجد أثراً لذلك الانشغال بالعدالة الاجتماعية الذى رآه المؤلف السمة الأساسية للمرحلة . ولابد إذن من إحدى اثنتين : إما أن يكون إنتاج عبد الحليم عبد الله غير ممثل للمرحلة ، وإما أن يكون تشخيص المرحلة – أصلاً – غير دقيق .

أما المرحلة الرابعة فقد قسمها المؤلف قسمين أيضا : ما قبل المودرنزم ، والمودرنزم . وفى كل قسم درس «الاهتمامات» قبل أن يدرس الصنعة الروائية . ولكن الشىء اللافت للنظر هو أن العمل الأدبى الواحد يمكن أن يدرس على أنه ممثل لما قبل المودرنزم» ثم تدرس بعض جوانب الصنعة فيه على أنها ممثلة للمودرنزم («الرجل الذى فقد ظله» – على سبيل المثال) . لقد اتبع المؤلف فى الكتاب كله منهجاً تحليلياً موضوعياً ، فكان طبيعياً أن يبحث العمل الواحد فى أكثر من موضع ، لكونه مشتملاً على جوانب كثيرة تتعلق «بالاهتمامات» أو بالصنعة .

ولو أنه التزم بنموذج تحليل ، وبنى عليه النتائج العامة ، لكانت خطة حكيمة فى البحث . ولكنه قيد نفسه من أول الأمر بمراحل زمنية ، ومشخصات لكل مرحلة ، تقرب أن تكون «تيارات» أو «اتجاهات» ذات مدلول سياسى اجتماعى ، فكان من المستغرب أن تعد رواية ما ممثلة لتيار ما من حيث الاهتمامات ، ولتيّار آخر من حيث الصنعة ، ويمكن أن يجيب المؤلف عن هذا الاعتراض بأن مثل هذا التناقض واقع فعلاً فى العمل الأدبى نفسه ؛ فهو ينتمى إلى ما قبل المودرنزم من حيث اتجاهاته ، وإلى المودرنزم من حيث اقتباسه لبعض جهات الصنعة . فنقول إن هذا إذا صح لما كان التقسيم إلى اتجاهين وارداً أصلاً ، ولا سيما إذا لوحظ أن فرض المودرنزم – شكلا – على اتجاه لا ينتمى جوهرياً إلى المودرنزم ، سمة واضحة فى الإنتاج المدروس كله ، وفى الإنتاج العربى المعاصر عموماً ، كما يقول المؤلف (مثلا : ص ص ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩) .

بناء على هذه الملاحظات يمكن القول إن المسلمة التى بدأ منها المؤلف («أن تطور الرواية فى مصر – وربما فى غيرها أيضا – يتبع التطور السياسى – الاجتماعى والثقافى أو يسير موازياً له») أساءت إلى بحثه كما أساءت المسلمة الأخرى (أن للبيئة الطبيعية تأثيراً جوهرياً فى الإنتاج الأدبى) إلى أبحاث كثيرة التزمت بالتحديد الإقليمى أيضا . فالمؤلف – وهو سعودى – لم يكن معرضاً لعدوى العاطفية الوطنية فيما يتعلق بمصر (وكثيراً ما تكون مفتعلة) وما تستتبعه من البحث عن خصائص غامضة ، وتفسيرها بعلل أشد غموضاً ، ولكنه تعرض لضرر أشد ؛ إذ لم يكد يتجاوز الدلالات السطحية للأعمال التى درسها ؛ لأنه توهم أن هذه الأعمال تتبع التغيرات السياسية التى حدثت فى مصر ، وخصوصاً خلال الثلاثين سنة الأخيرة . هذا ضعف واضح فى المنهج العلمى ، مبنى – كما سبقت الإشارة – على فهم خاطىء لعلاقة الأدب بالواقع . ومن هذا المنطلق وحده نحاسبه ، وإن كنا لا ننسى أنه يؤدى – كما أدّى سابقه – إلى اعتبار مصر وحدة مميزة – أو على الأصح منفصلة – عن سائر أقطار العالم العربى ، وهو خطأ علمى أكبر ، وراءه مصالح لا شأن لها بالعلم .

ولكى نبقى فى دائرة البحث الأدبى نعود إلى المسلمة التى اعتمد عليها المؤلف ، فنلاحظ أنها تفتقر إلى التحديد من جهتين :

١ – علاقة «التبعية» وعلاقة «المسايرة» بينهما اختلاف جوهرى يقتضى اختيار واحدة منها دون الأخرى ، ولو اختلف هذا الاختيار بين باحث وباحث ، أو بين موضوع وموضوع .

٢ – التطور السياسى – الاجتماعى والتطور الثقافى ليسا شيئاً واحداً كذلك . ويعرف علماء الاجتماع هذا الاختلاف حين يتحدثون – فى ميدانهم – عن «الفجوة الثقافية» ، أى تخلف القيم الثقافية – فى أحيان كثيرة – عن التغيرات الاجتماعية .

ونتناول كل واحدة من هاتين النقطتين بشىء من التفصيل فنقول : إن القائلين بتبعية الأشكال أو الأبنية الثقافية – ومنها الأدب – للتغيرات الاجتماعية ما زالوا يجهدون أنفسهم لحل معضلات كثيرة ، منها أن مجتمعاً أقل تقدماً يمكن أن ينتج أدبا أرقى مما تنتجه المجتمعات الأكثر تقدماً ؛ ومنها أن الآثار الأدبية الخالدة لا تزال تمتع الناس جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن ، على الرغم من تغير الظروف الاجتماعية . ولكن القائلين بتبعية الأبنية الثقافية يلتزمون بذلك من موقف فلسفى وعملى ، يزعمون أنه صالح لتفسير كل جوانب الحياة . والحق أن مذهبهم – المادية الجدلية – يسمح لهم بتفسير كثير من الظواهر الأدبية ، وإن بقى بعضها مشكلا . ولكن الدكتور على جاد لا يأخذ بهذا المذهب ، ومن ثم يعجز عن ربط الظواهر بعضها ببعض . فأهم ما تعتمد عليه المادية الجدلية هو مبدأ التناقض . وهذا يعنى – فى المجال الاجتماعى – وجود طبقات متعارضة وأيديولوجيات متعارضة . ومن ثم يوجد فى الوقت الواحد أكثر من اتجاه أدبى واحد ، مع ما يستتبعه اختلاف الاتجاهات من اختلاف

الاهتمامات واختلاف المدارس الفنية . وبما أن الدكتور على جاد يأخذ بتفسير أحادى للمرحلة الواحدة ، فإن الاتجاهات الخارجة عن هذا التفسير تبدو عنده أنواعاً من الشذوذ . ولو أنه رفض - من أول الأمر - فكرة التبعية واختار فكرة المسايرة ، لما احتاج أن يقيم تصنيفاته - أصلاً - على مراحل سياسية اجتماعية ؛ وهو ما اضطره إلى أن يلتمس خصائص أدبية لكل مرحلة ، تتفق مع الخصائص السياسية الاجتماعية لهذه المرحلة . ففكرة المسايرة لا تقتضى أكثر من ملاحظة الصلة بين الإنتاج الأدبى والأحوال السياسية الاجتماعية . أما تصنيف الأعمال الأدبية ووصفها فإنه يكون عندئذ قائماً على تحليل الأعمال الأدبية نفسها ، تحليلاً لا يكتفى بدلالاتها الظاهرة دون دلالاتها العميقة .

على أن صلة الإنتاج الأدبى بالأحوال السياسية الاجتماعية لا تستوعب صلته بالحياة المحيطة به . وهذه هى النقطة الثانية . فهناك ما نسميه الثقافة ؛ والثقافة أوسع من النظام السياسى الاجتماعى ، لأنها تشمل الدين والعلم والفن والتراث والقيم وأسلوب الحياة وما يسمى النظرة إلى العالم ؛ وهذه كلها يمكن أن تسمى أبنية ثقافية عليا ، بالقياس إلى النظم السياسية والاقتصادية والقضائية والتعليمية الخ . وصلة الأدب بهذه الأبنية الثقافية العليا أقوى من صلته بالأبنية الثقافية الدنيا ، لما سبقت الإشارة إليه من طبيعة إبداعه وتلقيه ، التى تباعد ، كثيراً أو قليلاً ، بينه وبين متغيرات الحياة الاجتماعية . وفى ضوء هذه الصلة ينبغى النظر - أيضا - إلى موضوع المؤثرات الخارجية ، التى تدخل فى منهج الأدب المقارن . فلو كان للمؤثرات السياسية الاجتماعية وحدها أن تتحكم فى تحديد مسار الأدب لما كان للأفكار الأجنبية والأشكال الأدبية الأجنبية ذلك الأثر القوى الذى حرص المؤلف على تسجيله فى مختلف فصول كتابه . وهذه الأفكار والأشكال الأدبية تنتمى إلى الأبنية الثقافية العليا الأبطأ تغيراً والأشد تماسكاً . ومن ثم فإن اقتباسها وتمثلها يتمان غالباً بصورة جزئية وتدريجية ، وكثيراً ما تتجاور عناصر متناقضة من الثقافة المقتبسة ، أو منها ومن الثقافة القابسة ، دون الشعور بما بينها من تناقض . وهذا تفسير ما يلاحظه المؤلف من اختلاط الرومنسية بالواقعية ، فى خاصية «اللون المحلى» عند الواقعيين الأول (ص ٣٦) ، والتقاء الطبيعية بالرومنسية فى «يوميات نائب فى الأرياف» (ص ٤٢) ، واشتباه الواقعية بالمثالية عند الشرقاوى (ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩) .

على أن أعمق أشكال التأثير والتأثر وأكثرها نجاحاً هى أشدها خفاء ؛ لأنها هى تلك التى تمتص فى الأبنية الثقافية العليا دون أن تصدم شعور القارىء أو المشاهد . ومن هنا كانت الصعوبة الخاصة فى أبحاث الأدب المقارن ؛ فإن جوانب التأثير التى تهم تاريخ الأدب أكثر من غيرها يصعب إثباتها - لشدة خفائها - إلا بأدلة نصية وتاريخية موثقة . وسأضرب مثالاً لذلك بإنتاج محمد عبد الحليم عبد الله فى المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، التى امتدت منذ أواخر الأربعينات إلى أواخر الخمسينات .

لاحظ المؤلف أن تحليل محمد عبد الحليم عبد الله لعاطفة الحب هو السمة الغالبة على إنتاجه فى هذه الحقبة ، وأن تعمقه فى أطوار هذه العلاقة وتأثيرها فى المتحابين يجعل له مكاناً متميزاً بين معاصريه . وهذا صحيح . ولعل المقارنة بين روايته الأولى «لقيطة» (١٩٤٧) وروايته الثانية «بعد الغروب» (١٩٤٩) تدل على تطور ملحوظ فى هذه الناحية ، كما تدل على تطور مواز فى الصنعة الروائية . والذى أعرفه من زمالتى فى العمل لمحمد عبد الحليم عبد الله خلال هذه الحقبة أنه بينما كان يكتب «بعد الغروب» قرأ «الأحمر والأسود» و «ديرپارم» لستندال ، كما قرأ «اعتراف منتصف الليل» لديهامل . ولم يكن - رحمه الله - يقرأ كثيراً ، ولكنه يقرأ متمهلاً متذوقاً مستفيداً ، ويتشرب ما يقرؤه كما تمتص النحلة رحيق الزهرة . والذى أرجحه - وأتمنى أن يفرغ لبحثه دارس - أنه انتفع بتحليل ستندال لعاطفة الحب ، كما اقتبس صنعة ديهامل فى «اعتراف منتصف الليل» ، والتزمها فى عدد من الروايات بعد ذلك ، فكان راويه وبطل قصته ، مثل «سلاڤان» بطل ديهامل ، إنساناً عادياً ولكنه شديد الحساسية ، شديد الذكاء ، بعيد عن الغرور ، قادر على السخرية من نفسه . لم تكن الدروس التى انتفع بها عبد الحليم عبد الله من ستندال وديهامل أكثر من مصادفة ألقى بها الزمن فى طريقه ، وساعدته على أن يطور فنه بالكيفية التى ارتضاها ؛ ولعله لو التقى بغيرها لكان لها تأثير مشابه . فقد كان عبد الحليم عبد الله يحاول جاهداً أن يخرج من إسار العاطفية المسرفة التى رآها الناس فى «لقيطة» ، ولعل قراء الرواية العربية كانوا يتوقون أيضا إلى تصوير أكثر ألفة وإنسانية لعاطفة الحب ، يبعد بهم عن الصورة المثالية فى رواية مثل «زينب» (على الرغم من العناصر البيولوجية الداروينية فى هذه الصورة) بقدر ما يبعد عن الصورة المثيرة التى نشرها كتاب أكثر إنتاجاً وأقل عناية بالفن .

أما قول المؤلف إن عبد الحليم عبد الله فى «غصن الزيتون» متأثر بـ«أناكارنينا» ، اعتماداً على أن فى الروايتين تصويراً لامتزاج عاطفتى الحب والبغض ، وتشبيهاً للحرب التى شنتها الزوجة على زوجها بحرب العصابات (ص ١٩٨) فيبدو غير مقنع ؛ لأن كلا المعنيين من المعانى المتداولة (كما كان نقادنا القدماء يقولون فى بحث السرقات الشعرية) ، وإن صح مثل هذا الأخذ فإنه ليس بذى خطر .

المشكلة الثانية : تاريخ أم نقد ؟

يبدو أن التاريخ الأدبى عمل يختلف عن النقد ، وإن كنا نجدهما مختلطين فى معظم الدراسات . وأول ما ينصرف إليه معنى «التاريخ الأدبى» هو ذلك النوع من الدرس الذى يتناول الإنتاج الأدبى (لأمة أو لغة أو قطر) مجتمعاً ، ويحدد إطاره الزمانى والمكانى . ويتبع ذلك أن يبين العوامل التى أثرت فيه ، ثم يتبع ذلك أن يلاحظ تطوره . وإذا كان العمل تاريخاً أدبياً جامعاً فإنه يخص كل نوع أدبى بفصل . وهو محتاج فى تحديد هذه الأنواع وتسجيل هذا التطور إلى ما يسمى النقد الأدبى . بعبارة أخرى نحن نمارس التاريخ الأدبى على أنه مختص بمادة الأدب ، نقصد

بذلك أفكاره ومصادر هذه الأفكار ؛ ولذلك نربطه بالتاريخ العام ، ونمارس النقد الأدبى على أنه مختص بالأشكال ، وليس له ارتباط قوى بالزمان أو المكان ، ومن ثم لا نرى بأساً بأن نترجم كتب النقد الأدبى ونحاول الانتفاع بها ، ولو لم نعرف شيئاً عن التاريخ الأدبى للغة التى كتب فيها .

ومن الغريب أن تستمر ممارستنا للتاريخ الأدبى والنقد الأدبى على هذه الصورة ، مع أن ثمة أفكاراً كثيرة طرأت على مفهومنا للأدب ، وأصبحت كالمسلمات ، وهى لا تتفق مع مثل هذه الممارسة ، وأهمها - فى تقديرنا - فكرتان : أولاهما أن الأعمال الأدبية لها وجودها الخاص ؛ فمهما تضمنت من الأفكار المستمدة من عصرها ، فهى ليست مجرد مجموعات من هذه الأفكار ، بل أكثر من ذلك ، إنها لا تنتمى إلى عصر معين بقدر ما تنتمى إلى مجموع الأعمال الأدبية ككل . والفكرة الثانية أن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون أو الفكرة - هذه هى العبارة الشائعة ؛ وأدق منها ما يقال أحياناً من أن مضمون العمل الأدبى هو شكله ، أو أن الشكل الأدبى ذو دلالة . وهذه الدلالة هى المقصودة من العمل الأدبى . لم يكن لهاتين الفكرتين تأثير واضح فى تغيير منهج التاريخ الأدبى ، بل اقتصر تأثيرهما على إشعال نار الحرب بين مؤرخى الأدب ونقاده . فنقاد الأدب فهموا منهما أن « أدبية الأدب » تنحصر فى شكله ؛ وبناء على ذلك فهم وحدهم علماء الأدب ، أما مؤرخو الأدب فإنهم فى الحقيقة مؤرخون للأفكار . فى حين ظل مؤرخو الأدب ينظرون إلى النقد الأدبى على أنه شىء بعيد عن العلم ، لأنه لا يبحث فى « وقائع » تتصل بالكتب والكتاب ، ويمكن إثباتها بطريقة يقينية أو احتمالية ، ولكنه أحكام على الأعمال الأدبية أو تفسيرات لها ، يتنافس النقاد فى تناوشها من أمكنة بعيدة ، ويظل القارىء فى غنى عنها جميعاً ، لأنه إنما يحتكم فى فهم العمل الأدبى وتقديره إلى ذوقه الخاص .

والدكتور على جاد يضع نفسه فى قلب هذه المشكلة منذ العنوان . ومع أنه يتبنى المقولة الأساسية للتاريخ الأدبى التقليدى ، ويرسم خطة كتابه على أساسها ، فهو يحاول ، بشجاعة ، أن يقدم مفهوماً معدلاً للتاريخ الأدبى يسمح له بأن يكون ناقداً أيضا . « فالاهتمامات » التى يحددها فى كل مرحلة تقترب ، إلى حد ما ، مما يصح أن نسميه « المعانى الأدبية » ، تمييزاً لها عن الأفكار المجردة ، أو الأفكار العلمية ، أو الأفكار الشائعة (مثلاً : الحب الرومنسى ، الحب المثير ، الذنب والذات) . ولكنه - من جهة أخرى - لا يحاول أن يضع أساساً تصنيفياً واضحاً ومستوعباً لهذه « المعانى الأدبية » أو « المعانى الروائية » بمعنى أدق ، بحيث يمكن أن نقول إنه أعطانا - فى أية مرحلة فى مراحله - صورة واضحة عن « العالم الروائى » لهذه المرحلة (بفرض أن تحديد المراحل كان صحيحاً من أول الأمر) . فالتاريخ الأدبى هو ، فى النهاية ، تصنيف للأعمال الأدبية . ولعله قد آن الأوان لكى نجد أساساً مناسباً لتصنيف هذه الأعمال ، غير الأساس الزمنى ، أو مكملاً له .

أما انتقال المؤلف من بحث « الاهتمامات » إلى بحث « الصنعة » (أى من هذه المحاولات المترددة لاكتشاف العالم الروائى إلى تتبع العلاقات الشكلية بين عناصر هذا العالم) فى كل مرحلة فيبدو فيه دائماً شبه انقطاع . وسيظل السؤال مطروحاً : هل الأوفق فى محاولة كهذه أن نبدأ من عناصر الرؤية لننتهى إلى العلاقات بين هذه العناصر ، وبذلك تكتمل لدينا صورة العالم الروائى أو الشعرى ، أو نبدأ من العلاقات (أو الأشكال) لنتبين الوظائف التى تقوم بها عناصر العمل الأدبى ، وبذلك نصل إلى النتيجة نفسها ؟ ولكننا على كل حال يجب أن نتناول الجانبين (العلاقات أو الشكل والعناصر أو الوظائف) على أنهما عمل واحد متكامل .

المشكلة الثالثة : النقد : تقويم أم تفسير ؟

إذا أعطانا التاريخ الأدبى قواعد لتصنيف المعانى الأدبية فالنقد يجب أن يعطينا قواعد لاستخلاص هذه المعانى من أشكالها . وإذن فسيظل عمل الناقد موضوعياً صرفاً ، ووصفياً صرفاً ، كعمل المؤرخ الأدبى . هذا هو الوضع المأمول لكل من العلمين . ومؤلفنا الذى نراه فى الفصلين الأولين من كتابه على الخصوص مؤرخاً أدبياً يسعى لحلحلة التاريخ الأدبى عن جموده ، لا ينسى أنه أيضا ناقد (تأمل عنوان الرسالة) ؛ ولذلك يفرد فى كل فصل قسماً خاصاً بالصنعة ، يتسم بالإجمال الشديد ، ربما لأنه لا يجد فى روايات هاتين الحقبتين تعقيداً فى الصنعة يتطلب حديثاً مفصلاً عنها . فإذا جاء إلى الفصلين الثالث والرابع أصبح مجال القول فسيحاً للناقد ، فتظهر المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ، كالإثارة والتشويق والإرجاء وزاوية الرؤية الخ . (ولو أنه كان من الممكن له ، هنا أيضا ، أن يستخدم إطاراً أكثر انضباطاً ، مستفيداً بأبحاث البنيويين فى فن القص) . وأهم من هذا أنه لا يزال ناقداً تقليدياً ، يعنيه الحكم بالجودة والرداءة أكثر مما يعنيه الوصف والتفسير . والنقد - كما تصورناه هنا - إدراك لعناصر العمل الأدبى والعلاقات بين هذه العناصر ، طبقاً لقواعد معلومة . ولذلك نسميه أحياناً بالنقد التفسيرى . ولا يعنى هذا أن العمل الأدبى الذى نتناوله بهذه الطريقة يجب أن يظهر قمة فى إبداعه ؛ فإن التفسير لا يعطيه أكثر من قدره ، وربما بين ضآلة العمل أكثر مما يبينها النقد التقليدى . فالنقد التفسيرى لا يصطنع - أو يجب ألا يصطنع - عناصر أو علاقات غير موجودة فى العمل نفسه . ولكن مثل هذا النقد لا يمكن إجراؤه إذا فصلنا بين العالم الروائى والصنعة الروائية ، بله أن ننظر إلى الصنعة فى العمل الروائى الواحد مجزأة تحت عناوين مختلفة ، طبقاً لما يسمى أحياناً « بالحيل » الروائية ، وهى أشبه بالمحسنات البديعية فى بلاغتنا التقليدية : كلاهما لا قيمة له بدون دلالة ، ولا دلالة بدون وظيفة داخل تركيب كلى .

إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد (١٩٨٣)

عرض: فزيال جبورى غزول

فى قراءاتنا فى العلوم الإنسانية نقع بين حين وآخر على كتاب يثير فينا التأمل ويدفعنا دفعاً إلى الاستزادة من المعرفة ، فهو يفتح شهيتنا إلى الاستطلاع العلمى والتحصيل الفكرى . كما أننا قد نكتشف أحياناً فى مطالعاتنا فى الأدب قصيدة تحرك عواطفنا أو تلهب وجداننا أو تتقمص هواجسنا ، وقد نبدأ رواية تشدنا شداً ، وتحتلنا احتلالاً ، فنؤجل كل التزاماتنا لنتابع سطورها كما لو كانت رسالة من عزيز غائب . . .

أما الكتاب الذى نقوم بعرضه فيجمع على امتداد صفحاته وفى كل فصل من فصوله بين هذين الضربين من المتعة النفسية ؛ فهو مثير عقلياً ومؤثر وجدانياً . . . وبالرغم من أنه يتعرض لقضايا فى النقد والثقافة من أعقد ما يكون ومن أكثرها استغلاقاً ، فإن مؤلف الكتاب لا يفقد لحظة واحدة قدرته على التواصل مع قارئه وتشويقه ؛ هذا مع العلم أنه لا يسطّح مقومات الفكر الذى يتعامل معه ، ولا يقدمه فى قوالب جاهزة . فهو كتاب يعالج أموراً صعبة بأسلوب مكثف لغةً وتركيباً ومجازاً واستشهاداً ، ومع هذا فهو يحرّك فى القارىء رغبة إدراك الصعب ، وشهوة الغوص إلى أعماق الممتنع .

وقبل أن أستعرض جوانب هذا الكتاب الخصب : العالم والنص والناقد[1] ، أود أن أقدم للقارىء نبذة عن خلفية هذا الكتاب وعن سياقه ؛ فالكتاب فصل فى جدلية ذاتية داخلية ، كما أنه فقرة فى حوار عام فى النقد والعلوم الإنسانية . فلنبدأ بمكانة الكتاب بين أعمال المؤلف ، وموقعه فى الحوار الذاتى .

الحوار الذاتى الداخلى

لقد أصبح إدوارد سعيد - وهو من مواليد القدس ، وخريج مدارس فلسطين ومصر وجامعات الولايات المتحدة - اسماً معروفاً ، عربياً وعالمياً ، فى الأوساط الأكاديمية والجماهيرية على السواء . فالصحف والإذاعات فى الغرب تتسابق إلى استكتابه ونقل تعليقاته ، ولكن هذا لا يعنى أن آراءه مقبولة فى كل الأوساط ؛ فهو يثير ردود فعل حادة ومختلفة ، ويدخل فى مساجلات نقدية مع معارضيه على صفحات الجرائد اليومية والمجلات الأدبية . وبما أنه يهاجم الهيمنة الثقافية والسلطة الفكرية ، فقد وقفت ضده المؤسسات المهيمنة والجماعات المُحتكِرة ، وعلى رأسها العصابة الصهيونية .

يشغل إدوارد سعيد الآن منصب رئيس قسم الأدب المقارن فى جامعة كولمبيا فى نيويورك ، كما أنه يشغل كرسى «بار» فى الأدب الإنجليزى ، وهو يشارك فؤاد مغربى فى رئاسة تحرير فصلية الدراسات العربية Arab Studies Quarterly ، وهى مجلة تنشرها المؤسسة العربية ورابطة العرب خريجى الجامعات الأمريكية فى الولايات المتحدة . كما أنه مستشار تحرير كثير من المجلات النقدية . ولسعيد كمُدرس شعبية منقطعة النظير ؛ ففى الفصول المفتوحة تمتلىء قاعة التدريس ، ويقبل على محاضراته حتى أساتذة من فروع وجامعات أخرى ؛ لأنه محاضر

مبهر ، كما أنه لا يكرر نفسه ؛ فهو مجدد باستمرار ، يستمد مادة محاضراته من آخر ما جَدَّ فى الأدب والنقد والفكر ، مقارناً ذلك بروائع الأعمال الأدبية فى الغرب والشرق ، مستشهداً بأمهات الكتب النقدية والفلسفية ، متحدثاً بطلاقة ويسر ، مندمجاً بكل جوارحه فى المعضلات الإنسانية التى يكشف عن تفاصيلها الدقيقة ببراعة ، يستفز طلابه بقدر ما يستجيب لهم ، بحيث إن المستمع يحس بأنه يشارك فى دراما ذهنية تقوم بتطهيره من أدران البيروقراطية الأكاديمية .

لقد نشر سعيد كتباً عدة ، تُرجِم بعضها إلى الفرنسية والعربية والعبرية ، ونال بعضها جوائز قيِّمة ، كما أنه كتب مقالات لا حصر لها . وسأكتفى فى هذا المجال بالتعليق على الكتب التى ألفها ، مع ذكر كتابين قام بجمع مادتها والتقديم لها : **العرب اليوم والبدائل للغد** (١٩٧٣) مع فؤاد سليمان[٢] ، **والأدب والمجتمع**(١٩٨٠)[٣] . أما مؤلفاته فهى كما يلى :

١ - **جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية** (١٩٦٦)[٤] .
٢ - **البدايات : القصد والمنهج** (١٩٧٥)[٥] .
٣ - **الاستشراق** (١٩٧٨)[٦] .
٤ - **القضية الفلسطينية** (١٩٧٩)[٧] .
٥ - **تغطية الإسلام** (١٩٨١)[٨] .
٦ - **العالم والنص والناقد** (١٩٨٣) .

أما الكتاب الأول فهو يجمع بين خيال القاص كونراد وبين ظروف حياته عبر دراسة لقصصه ورسائله . ومادة هذا الكتاب مستقاة من الرسالة التى قدمها سعيد للحصول على الدكتوراه (هارفرد ، ١٩٦٤) وعنوانها «رسائل كونراد وقصصه القصيرة» . أما الكتاب الثانى عن البدايات فيربط بين نية الكاتب ومنهجه الأدبى ؛ وقد كان حدثاً مهماً فى النقد المعاصر ، خصصت له مجلة دياكريتكس Diacritics عدداً خاصاً ؛ وفيه عالج كبار النقاد مفاهيم سعيد فى الكتاب المذكور[٩] . أما الكتاب الثالث عن الاستشراق - وقد ترجمه الشاعر والناقد كمال أبو ديب إلى العربية - فقد أثار نقاشاً حامياً ، وفتح باب مراجعة ظاهرة الاستشراق ومفهوم الموضوعية العلمية . أما الكتاب الرابع فهو عن القضية الفلسطينية من منظور إنسانى وتاريخى ؛ ويبحث سعيد فى كتابه الخامس عن دور الصحافة فى تشويه الواقع الإسلامى وتعمية الجماهير؛ أما الكتاب السادس الذى نحن بصدد عرضه فيمثل آخر ما كتب مؤلفنا الغزير الإنتاج عن دور النقد فى المجتمع . ويمكننا أن نقسم أعمال سعيد إلى ثلاثيتين ؛ ثلاثية شرقية تحوى **الاستشراق والقضية الفلسطينية وتغطية الإسلام** ؛ توازيها ثلاثية غربية : **كونراد والبدايات والعالم** . لكن هذا التقسيم يتعامل مع الموضوع ، ولو تجاوزنا ذلك إلى القصد لوجدنا أن كل أعمال سعيد تنبع من الرغبة فى الربط العضوى ، فى التلاحم الثورى بين ألوان النشاط الإنسانى المختلفة . ففى كتاباته نجد الحنين الخفى إلى التكامل الخلاّق ؛ إلى جدلية إبداعية أداتها الوعى وغرضها تحرير الإنسان من عبوديته واغترابه ، سواء كانا نتيجة قهر خارجى أو داخلى ، مادى أو فكرى . إنّ كونراد - موضوع كتاب سعيد الأول - أديب عالمى كتب بالإنجليزية ، إلا أنه بولندى الأصل والنشأة ؛ فهو يمثل النازح بكل همومه ومستويات منظوره المتشابكة ، كما أن الكثير من قصصه ورواياته تقع فى الشرق أو فى أفريقيا ؛ فهو قد اتخذ العالم ساحة لخياله السردى ، محاولاً احتواء العالم بكل تبايناته وتناقضاته . كما أن كونراد لم يكن متفرجاً فى وصفه لما يحدث عند اللقاء بين الشرق والغرب ، بل كان يدين التوسع الإمبريالى فى قصصه الرمزية ، ويتهم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها . وبهذا يصبح كونراد بغربته ووعيه ، بازدواج رؤيته ونزوعه إلى الشمولية بحسّه المرهف ، بطاقة اللغة وخطورتها ، نموذجاً للإنسان المعاصر والتحديات التى تواجهه .

أما الكتاب الثانى **البدايات** فهو يؤكد أهمية نقطة الانطلاق فى تشكيل ظاهرة ما ، وفى رسم معالمها ؛ وهو يتجه إلى الاحتواء الزمانى بين الماضى والحاضر عبر مسيرة تربط بين التشكيلات الروائية والتطورات السوسيولوجية فى المجتمع الغربى . فبعد أن تعامل سعيد مع أديب معين فى كتابه الأول ، شارحاً العلاقات الجدلية بين القاص وحياته الخاصة ، نجده يتعامل فى كتابه الثانى مع أدب معين ، شارحاً العلاقات التى تربط الرواية بالمجتمع فى فترة معينة . أما **الاستشراق** فبالرغم من أن هناك عشرات المقالات التى تقوم بعرضه فإننى لم أقع إلى الآن على عرض يربطه بما سبقه من أعمال المؤلف ، وبصورة خاصة بكتاب **البدايات** ؛ وفيه يقوم سعيد ببحث ظاهرة الاستشراق ، راجعاً إلى أصولها وبداياتها ، كاشفاً عن أغراضها ومقاصدها ، وكيف أنها تشكل موضوعها (الشرق) أكثر مما تفحصه . والغرض من كتاب **الاستشراق** ليس فضح أساليب المستشرقين ونياتهم فقط ، وإنما كسر الحواجز وهدم الأسوار التى تجعل من الشرق «جيتو فكرى» . وبفتح هذه الثغرة فى المؤسسة الاستشراقية - وسعيد ليس الأول فى نقد الفكر الاستشراقى ولكنه أكثر النقاد أثراً - يكون سعيد قد مهَّد لدراسات تسعى إلى آفاق جديدة ودعمها فى الوقت نفسه .

أما كتابه عن **القضية الفلسطينية** فهو الوجه الإيجابى لنقده الاستشراقى ؛ ففيه يقوم بدراسة لقضية إنسانية وسياسية ، ويبين أبعادها وتاريخها ، مقدماً بذلك مثالاً لكيفية التعامل مع موضوع «شرقى» . وفى كتاب **تغطية الإسلام** يقوم المؤلف بنقد الصحافة الأمريكية ودورها فى الإعلام عن العالم الإسلامى ، وتقديم صورة مسطحة عنه ومشوهة . وفى هذا الكتاب يهاجم سعيد شبكة من الشبكات التى تشكل الرأى العام وتهيمن عليه . فبعد أن هتك سعيد فى كتاب الاستشراق إفلاس الأكاديميين المستشرقين (طبعا مع بعض الاستثناءات) ، يقوم فى هذا الكتاب

بفضح المؤسسات الصحفية ؛ وبذلك ينتقل فى استراتيجيته من ميدان الخاص والأكاديمى إلى ميدان العام والصحفى .

أما كتابه الأخير **العالم والنص والناقد** فهو يمثل فى ديالكتيكية الذات حلقة تدور حول نقد النقد ، موضحة موقع النقد على خارطة ألوان النشاط الإنسانى ، داعية إلى استراتيجية نقدية فعّالة ، لا تكتفى بقراءة النصوص وتحليلها وتصنيفها ، بل إدخال هذه النصوص فى علاقات تسهم فى جدلية تحرير الإنسان .

الحوار النقدى المعاصر

ولكى ندرك الخلفية العامة التى تحيط بهذا الكتاب ، يكون من المفيد أن نرجع إلى المساجلة الحالية بين جامعة هارفرد Harvard وجامعة ييل Yale فى النقد . ولا يخفى على القارىء أن تاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبى فى القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة ؛ فقد حصل فيها تحولات وتقلبات عدة تعكس إلى حد كبير ما يجرى فى العلوم الإنسانية الأخرى . فعندما كان علم الاجتماع سابقا اندفع النقد إلى الاستفادة من مفاهيمه ؛ وعندما برز عالم الألسنية الحديث استعار النقد مصطلحاته وتأثر بنظرياته ، وعندما بهر العالم الأنثربولوجى ليفى - شتروس بكتاباته عن أساطير العالم الجديد ، بحث النقاد عن الأسطورة فى الأعمال الأدبية ؛ كما أن إحياء الكتابات الفلسفية فى النقد والبلاغة قد أدى إلى أبحاث فى الأدب تؤكد شبكة العلاقات الداخلية وبنية النص . ولو رجعنا إلى بدايات الثورة النقدية فى القرن العشرين لوجدنا أنها فى الأساس مرتبطة بالرغبة أو الطموح فى تفسير ما أنتجته الثورة الأدبية ؛ فالأدب الرمزى ومن بعده الأدب السريالى أحدثا انقلاباً فى القواعد الأدبية كان لابد أن يعقبها ثورة فى النقد حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه النصوص المبتكرة والعصية على التفسير . وأول من بدأ الثورة النقدية هم الشكليون الروس فى موسكو ولينينجراد ، حيث أينعت حركتهم فى العشرينيات[١٠] ، ثم انتقلت إلى تشيكوسلوفاكيا ، حيث تشكلت مدرسة براغ البنيوية ، ومنها انتقلت إلى فرنسا والولايات المتحدة ، وقد تأقلمت وتلونت بالمحيط الجديد . وتشعبت الفرق النقدية ، فعُرِفَ النقد الجديد فى الأربعينيات والخمسينيات ، كما عُرفت البنيوية فى الستينيات والسبعينيات . ولُقِحَت البنيوية بأفكار سوسير Saussure فعُرفت بالسيميولوجيا ، كما لُقِحَت بأفكار الفيلسوف الأمريكى بيرس C. S. Peirce وعُرِفَت بالسيميوطيقا ، ثم لُقِحَت فى الاتحاد السوفيتى وأوربا الشرقية بنظريات الفيلسوف المنطقى البولندى ألفريد تارسكى Alfred Tarski وعُرِفَت بمدرسة تارتو والسيميوطيقا السوفيتية .

ويمكننا أن نرصد خطاً ممتداً من الشكلية إلى البنيوية إلى السيميوطيقا (بتفرعاتها الأوربيّة والأمريكية والسوفيتية) من جهة ، ومن جهة أخرى يمكننا أن نرصد انحناءات فى هذه المسيرة فى شكل انعطاف بما سمى بـ « ما بعد البنيوية» Poststructuralism ، أو فى شكل نكوص بما سمى بـ «التفكيك» Deconstruction . وكل من «ما بعد البنيوية» و «التفكيك» يمثل موقفاً من النقد أكثر منه مدرسة أو منهجا متماسكا . فما بعد البنيوية تذهب أبعد من البنيوية التى ركزت على البناء النصى ووحدته ، وانصرفت عن الجوانب الأخرى من الظاهرة النصية . وتحاول ما بعد البنيوية توسيع آفاق البنيوية . أما التفكيك فيرى فى النص توتراً وتناقضاً إبداعياً لا بنية محددة ؛ ويرى أن القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها إيديولوجى ؛ بمعنى أنها قراءات غايتها تحجيم النص ليعزز النظام المُقيِّد . وبناءً على ذلك ينبغى للناقد التفكيكى - إن جاز التعبير - هدم الإجماع السائد على دلالة النصوص لا ليستبدل به دلالة جديدة ، بل لتعريته بشكل يوضح أن الصراع الداخلى فى النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما ، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعانى ؛ أى ، بعبارة أخرى ، أن النص ساحة تباينات لا بيانات ؛ ساحة تفجير المعانى لا حصرها . وأعلام هذا النهج لايقتصرون فى تفكيكهم للنصوص على الأدب ، بل يصلون إلى الفلسفة وغيرها من العلوم الإنسانية . وقد شهدت الأعوام الأخيرة رواج النزعة التفكيكية . وقد ساعد على ذلك تبنى قسم الأدب المقارن فى جامعة ييل لهذا الاتجاه ، متأثرة بمنشىء النهج جاك ديريدا Jacques Derrida ، وهو ناقد - فيلسوف - شاعر فى آن واحد . كما أن الحركة النسائية الراديكالية - برفضها للتراث باعتباره تعبيراً عن الهيمنة الذكورية ، والمجتمع المبنى على نظام الأبوة - وجدت فى التفكيك نهجاً ملائماً لبرنامجها[١١] .

وقد يستنكر بعض القراء العنصر الهدمى فى التفكيك ، ولكنه أحياناً قد يكون ضرورياً ؛ فعندما يكون الموروث سيفاً مسلطاً يهدد انطلاق الفكر وحريته ، حينذاك لابد من زعزعة البناء المعرفى لكيا تُفتح آفاق جديدة . فمثلاً علم الكيمياء الحديث كان لابد له من أن يفكك مفاهيم السيمياء قبل أن ينطلق ؛ كان لابد له من أن يهدم الكيمياء الخرافية التى تصور إمكان تحويل المعادن الخسيسة إلى الذهب ، قبل إحلال الكيمياء العلمية مكانها . وككل منهج نظرى ، يبقى التفكيك - كغيره - خطراً فى يد من لا يعرف كيف يستخدمه أو أين يصوبه ، كما أنه يبقى عاجزاً عن تقديم البديل .

وخلال هذه السنة الدراسية ١٩٨٢ - ١٩٨٣ جرت مساجلة على صفحات المجلات بين هارفرد وييل حول قضية النقد ؛ فقد كتب ولتر جاكسن بيت Walter Jackson Bate مقالاً فى مجلة هارفرد هاجم فيه نهج جامعة ييل وبصورة خاصة التفكيك ، وكيف أنه قد جعل من النقد لغة خاصة لا يكاد يفهمها أحد ، وأنه يتعامل مع نصوص ليست فى صميم الأدب[١٢] . وصاحب

المقال أستاذ كبير فى جامعة هارڤرد ، له كتب قيمة فى سيرة كيتس John Keats وسيرة جونسن Samuel Johnson ، وهو الآن يقوم بتحقيق أعمال كوليردج النقدية . وفى هذا المقال يدين صاحبه تصاعد المد التخصصى ونهجه الاعتزالى ، ويفتقد فى هذا النهج شمولية تراث النهضة الذى كان يجمع بين التجربة الحياتية بأبعادها التاريخية والفردية . وهو يرى أن الثورة النقدية قد أزاحت القيم التقليدية المتعارف عليها فى البرامج الدراسية ، بدون أن تحل محلها قيماً مقبولة . ويقول صاحب المقال إنه يتعاطف مع البنيوية فقط من الاتجاهات الجديدة ؛ وذلك لأنها تتعامل مع الكليات ، ويسمى نفسه بالرغم من نهجه التقليدى « بنيوياً قلبياً» . أما التفكيك فيرى فيه انحرافاً يجمع بين عناصر تحليلية بنيوية وبين نزعة عدمية . وهو يأسف لرواج التحليل التفكيكى ولا يرى فيه ابتكاراً بل صياغة جديدة لنزعة التشكيك ، التى شاعت قديماً عند الفلاسفة الإغريق السابقين لسقراط ، وردَّ أفلاطون عليهم ، كما أنها برزت عند فلاسفة مثل هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) David Hume وقد ردّ عليهم كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) Immanuel Kant ولهذا فهو لا يرى داعياً للتشكيك والتفكيك اللذين يقومان بخلق فراغ معرفى . وينتهى صاحب المقال إلى الدعوة إلى دراسات فى الأدب ، تجمع بين النص وسيرة مؤلف النص ، وتركز على النصوص الأدبية الشهيرة فى الغرب وعلاقتها بالتجربة الإنسانية .

وقد ردّ ممثل النهج التفكيكى بول دى مان Paul de Man وهو رئيس قسم الأدب المقارن فى جامعة ييل عليه ، كما دافعت عن هذا النهج الأستاذة بربارا جونسون من جامعة ييل - وهى مترجمة لديريدا - بقولها إن التفكيك نهج نقدى وليس عدميا ، ومع أنه يمثل ديالكتيكية سلبية فإنه يكشف عن التناقض المكبوت الذى يشكل النص . وهى ترد على الأستاذ « بيت» بقولها إن مفهومه للتجربة الإنسانية يقتصر على تجربة الرجل الأبيض المنتمى إلى هارڤرد ![١٣]

إن كان هذا النقاش العلنى يدل على شىء فهو أن هناك أزمة فى حقل النقد ، ويمكننا أن نلخص النقد العام الموجه إلى جامعة ييل تحت باب الإفراط فى التنظير إلى درجة العبث ؛ أما النقد الموجه إلى جامعة هارڤرد فهو الإسراف فى التقليدية إلى درجة إهمال كل التطورات النظرية فى الأعوام العشرين الأخيرة . ولكن ما موقف نقاد جامعة كولمبيا ، حيث يدرِّس سعيد ؟ تتقاطع فى كولمبيا التقليدية مع الطليعية ، وفيها نقاد عالميون : إدوارد سعيد ، ومايكل ريڤاتير (رئيس قسم الأدب الفرنسى) Riffaterre مع زيارات دورية لكل من تزفتان تودوروف Todorov وجوليا كريستيڤا Kristeva (وهما من أوربا الشرقية) . ويبدو أن سعيد وريڤاتير عصيان على التصنيف . لقد أشار الناقد الإنجليزى الماركسى تيرى إيجلتون Terry Eagleton إلى تفرد صوت سعيد النقدى واستقلاله الفكرى ، كما أنه أطلق على اتجاه ريڤاتير النقدى : « ماقبل البنيوية وبعدها»[١٤] .

وربما كان سعيد عصياً على التصنيف لأنه لا ينخرط فى مدرسة نقدية معينة ، بل له تصوره الخاص . فموقف سعيد من النقد هو أنه لايمكن أن يتوقف عند إنجازات اتجاه ما ، أو يندرج تحت راية مدرسة ما ، وإنما يجب أن يكون النقد ناقداً لنفسه ، معرِّفاً بنواقصه . ومايسعى إليه سعيد هو خلق وعى نقدى أو ملكة نقدية لا مريدين وأتباع . وعنده أن النقد اكتشاف مستمر لأوجه المحدودية وتقويمها . وقد قامت الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية بعرض كتاب سعيد حال طرحه فى الأسواق . وأشادت جريدة عالمية بالكتاب على أساس أنه يوفق بين أحسن ما فى النقد التقليدى وبراعة المناهج الجديدة[١٥] .

النقد العلمانى

والآن ، وبعد هذه المقدمة التى كان لابدّ منها لنستعرض أقسام هذا الكتاب ، وهى اثناعشر فصلاً (٣٢٧ صفحة) ، تبدأ بالمقدمة وعنوانها « النقد العلمانى » وتنتهى بخاتمة عنوانها « النقد الدينى » ، وبين المقدمة والخاتمة الفصول التالية :

١ - العالم والنص والناقد .
٢ - فوضوية سويفت المحافظة .
٣ - سويفت مُفكراً .
٤ - كونراد : العرض القصصى .
٥ - فى التكرار .
٦ - فى الإبداع .
٧ - الطرق المسلوكة وغير المسلوكة فى النقد المعاصر .
٨ - تأملات فى النقد الأدبى الأمريكى « اليسارى » .
٩ - النقد بين الثقافة والنظام .
١٠ - النظرية النازحة .
١١ - ريمون شواب ورومانسية الفكر .
١٢ - الإسلام والفيلولوجيا والثقافة الفرنسية : رينان وماسينيون .

سأبدأ أولاً بالقول إن القارىء يمكن أن يقرأ كل فصل على حدة ؛ فهو وحدة متكاملة ؛ فالذى يود أن يقرأ عن كونراد مثلاً يمكنه أن يرجع إلى الفصل الرابع ، أو إذا أراد القارىء أن يطلع على موضوع الإبداع فيمكنه قراءة الفصل السادس فقط ، إلا أن هناك امتداداً تكاملياً بين كل الفصول ، يعطينا بنية الكتاب وديالكتيكيته . وقبل أن ندخل فى تفاصيل الكتاب يجدر بنا أن نصنفه ؛ فهو دراسة فى نقد النقد ، وفى دور النقد الاستراتيجى فى المجتمع ؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث ابتداء من القرن

الثامن عشر إلى الثمانينيات من القرن العشرين . ويقوم الكتاب برسم خارطة مجسمة للنقد الحديث بأبعاده التاريخية ، موضحاً الاختلاف بين ما يراه النقاد وما يعجزون عن رؤيته ، رابطاً بين المعضلات النقدية المعاصرة وإسهام المفكرين الكلاسيكيين والعرب فى إلقاء ضوء عليها . وكتاب سعيد ليس دراسة تاريخية عادية ؛ فهو لا يقوم برصد التغيرات ، متنقلاً من قرن إلى قرن يليه ، وإنما يستعرض المفاهيم النقدية الرئيسية فى الحضارة الغربية وتشكلاتها : فالتاريخ النقدى عند سعيد ليس خطاً وإنما نسيجاً يقوم المؤلف بفرز خيوطه المتشابكة ، شارحاً نوعية تركيبه وموتيفاته ، ومواقع ثغراته وشقوقه . وهو فى كل هذا يوظف معارفه الموسوعية ، وعمقه الفلسفى ، وأسلوبه السلس .

تستخدم المقدمة والخاتمة فى كتاب سعيد مصطلحى النقد العلمانى والدينى ؛ فلنعرِّف إذن ما يقصد المؤلف بهما . إن النقد العلمانى بالنسبة لسعيد هو النقد الموجه إلى الأمور الدنيوية ، ومن ثم فهو نقد يدخل فى إطار التاريخى والنسبى والمتحول . أما النقد الدينى فعلى العكس ، هو الدخول فى إطار اللاتاريخى والمطلق والثابت . ويلازم النقد الدينى التعامل مع النصوص الأدبية وكأنها مقدسة وثابتة ، كما أنه يتعامل مع المدارس النقدية وكأنها نِحَل أو مِلل . وهكذا نرى أن ما يقصد سعيد باستخدامه للعلمانى والدينى هو التمييز بين موقفين ؛ أحدهما يرحب بالمراجعة والتصحيح والتشكيك ، والآخر يصر على الحفظ والولاء واليقين . ويمكننا ، أن نقول إن سعيد يستخدم المصطلحين استخداماً مجازياً ، أو – على الأقل – هو يتوسع فى استخدام دلالتيهما .

يبدأ سعيد مقدمته بالتعريف بغرض كتابه فيقول إنه يطمح إلى تجاوز أشكال النقد المعاصر ، وهى :

١ – النقد العملى كما نقع عليه فى عرض الكتب أو الصحافة الأدبية .
٢ – التاريخ الأدبى الأكاديمى ، وهو امتداد لتيارات القرن التاسع عشر فى الأبحاث .
٣ – تفسير الأعمال الأدبية وتذوقها على نحو ما يجرى على العموم فى الأوساط الأكاديمية .
٤ – النظرية الأدبية الجديدة نسبياً .

ومع أن إدوارد سعيد قد أسهم فى كتاباته فى كل أشكال هذا النقد ، فإنه بكتابه المذكور يحاول تجاوزها جميعاً . كيف يتجاوزها ؟ يرى سعيد أن أشكال النقد المعاصر قد أسهمت فى تقريب النصوص الأدبية وتذوقها وإدراكها ، إلا أنها – لتخصصها وصمتها تجاه ما يجرى فى المجتمع – قد أصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع . فالنظرية الأدبية فى أوربا ، كالبنيوية والسيميوطيقا والتفكيك ، كانت ثورية فى الستينيات ، تتحدى المؤسسات الجامعية والمفهوم البورجوازى للإنسانية ، كما أنها تجاوزت انغلاق التخصصات للتعامل مع العقل الإنسانى والنشاط الإنسانى ككل . إلا أن هذا المد الثورى قد انحسر ليحل محله نوع من العكوف على النصوصية ، مما باعد بين المفكرين وعزلهم عن قضايا مجتمعهم . ويرى سعيد أن هذه النزعة الانعزالية تتقاطع مع زعامة الرئيس « ريجن » فى الولايات المتحدة . ومما ينبه إليه سعيد فى الكتاب هو العلاقة الحميمة بين النص وموقعه فى المجتمع ، والواقع السياسى والاجتماعى ، بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة . ويصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار فى النقد والوعى النقدى . وليثبت سعيد وجود علاقة بين الناقد ونقده ، وبين المحيط والظروف التى يجد نقده فيها ، يحلل ويستشهد بأعمال نقاد كبار ، ويبين بعد أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة انسياق ومماشاة ، بل قد تكون علاقة على درجة من التوتر والتحدى . إن سعيد لا يقول ذلك بالمباشرة التى قلتها ، ولكنه يستهدفه ؛ وبهذا تكمن منهجية سعيد الموجودة دائماً وإن كانت موارية . ففى أمثلته المستقاة من ثقافته الواسعة نجد انتقالاً – يخيل إلينا أنه استطراد – من ثقافة إلى أخرى ، من حقبة تاريخية إلى غيرها ، إلا أنه يحث القارىء أولاً على استقاء أمثلة من مختلف الحضارات والحقبات التاريخية ، وثانياً يحرض القارىء فكرياً على البحث عن العلاقة التى تربط بين ناقد وظروفه ، سواء كان ناقداً يمينياً أو يسارياً ، طليعياً أو تقليدياً ، فى محيط غربى أو شرقى ، الخ ؛ فالعبرة عند سعيد تكمن فى العلاقة . ولهذا فهو يسرد أمثلة مختلفة كل الاختلاف ، إلا أنها متوازية على صعيد العلاقة .

ويرجع سعيد إلى ثلاثة نقاد : إيريك أويرباخ Auerbach وماثيو أرنولد Arnold وميشيل فوكو Foucault فالأول قال بنفسه إن غربته فى استانبول دفعته إلى تأليف كتابه الشهير المحاكاة Mimesis ؛ فحنينه إلى الحضارة الغربية ، واستحضار تاريخها ، قد أدى إلى مشروع تاريخ المحاكاة فى الأدب الغربى . ولو أن أويرباخ كان يكتب فى الغرب لما خطر بباله أن يؤلف هذا الكتاب الطموح . كما أن الحشد الهائل من الكتب الأدبية والدراسات النقدية فى مكتبات الغرب كانت سَتَحُول دون إتمام هذا الكتاب . وهكذا نجد أن الغربة مسئولة عن انطلاق الفكرة واكتمال المشروع . أما ماثيو أرنولد فقد نظَّر لعلاقة المجتمع والثقافة فى كتابه الشهير : الثقافة والفوضى Culture and Anarchy . وهو يرى أن دور الثقافة هو هيمنتها الفكرية على المجتمع . ولهذا فعنده أن الولاء للدولة مهم ؛ فعبر سلطتها ومؤسساتها تحافظ الثقافة على المجتمع من الفوضى واللاأخلاقية كما يفهمها أرنولد . أما موقف المفكر فوكو فهو أن الثقافة شبكة سلطوية ، تمنع كل من يخالفها من التعبير أو التجذر فى المجتمع ؛ ولهذا تحكم على كل من يواجهها أو يعارضها بالشذوذ والنقص ؛ أى أن الآخر يبقى خارج « الثقافة » . ويرى سعيد أن مفهوم « فوكو » للثقافة غير متطرف ، ويستدل على ذلك بأمثلة

من كتابات القرن التاسع عشر، ليبرهن كيف أن تصورهم للشرق عموماً، وللهند بخاصة، يدل على أنهم يرون الآخر خارجاً عن نطاق الحضارة الأوربية وأنه - من ثم - أدنى وأحط. ومن المفارقة أن نجد الفيلسوف ميل Mill فى دراسته الشهيرة: فى الحرية On Liberty يستثنى الشرقيين من حق الحرية!

ماذا يقصد سعيد من وراء الأمثلة التى يسردها، تاركاً الاستنتاج لاجتهاد القارىء؟ يشير سعيد إلى أن الثقافة هى الوسيط بين سلطة الدولة وأفراد المجتمع؛ فدور «الثقافة» هو الحفاظ على إيديولوجية معينة نافية أو مقيدة لكل ما يخالفها، زاعمة - أبداً ودائماً - أنها تقوم بدور أخلاقى وتهذيبى فى المجتمع[١٦]. ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل فى أذهان الأفراد، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربقة ثقافته العنصرية عندما تعرض فى كتاباته للشرق والهند. ويضيف سعيد أنه عندما تنشأ فى أى مجتمع حالة من التوتر بين الثقافة السائدة وعناصر مقاومة لها من داخلها، تقوم الثقافة المهيمنة بمحاصرتها وقمعها، ويتعين عندئذ على المثقف - أى المتعلم الواعى - أن يتخذ موقفاً معارضاً من الثقافة السائدة، كما فعل سقراط وفولتير وجرامشى؛ فهم فى معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة، وتوحدهم مع تطلعات المقهورين، مشكلين بذلك «مثقفين عضويين» (بتعبير جرامشى Gramsci)، لم يكتفوا بالسكون والتبعية، بل تحدوا وصمدوا فى وجه المد السلطوى.

فالنقد عند سعيد هو التعامل مع ساحة حسّاسة من وعى الفرد. النقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتأثيرات المُوجهَة من الثقافة إلى الفرد، ورد فعل الفرد لها بوصفه مشكلا ومُحوِّلا لمجراها. وهنا يبدأ سعيد بالتمييز بين مصطلحين خاصين به؛ أحدهما يدل على ميراث الإنسان، والآخر على تحصيل الإنسان؛ أى أنه يميز بين الموروث والمكتَسَب. وهو يسمى الرابطة الأولى: النسب Piliation والرابطة الثانية: الانتساب affiliation وهذان المصطلحان يمثلان نوعين من الاندماج الثقافى؛ فالأول يكون على نمط العائلة: هو نسب بيولوجى؛ فنحن نندرج فى ثقافة ما أو عائلة ما، لا لاختيارنا لها بل لانحدارنا عنها؛ وهذا يترك آثاره علينا. فى هذا النمط تشديد على التدرج الهرمى؛ ففيه يكون رب العائلة وكبيرها هو صاحب الحل والعقد، ويكون الولاء له بدون تساؤل، وتكون العلاقات مبنية على اعتبارات القرابة والعصبية. أما النمط الثانى: الانتساب؛ فهو يجمع الأفراد على أساس حِرَفى أو فكرى أو سياسى، بدافع التشابه النفسى، والتقارب الفكرى، والهوية المهنية. وفيه تكون العلاقات أخوية لا أبوية. وعوضاً عن الولاء المُلزم نجد النقد البناء. ويرى سعيد أنه يمكننا أن نُعرِّف الأول من هذين النمطين بالاندراج الطبيعى، والآخر بالاندراج الثقافى: الأول يُفرض والثانى ينتقى. وبهذا يستغل سعيد ثنائية الطبيعة/الثقافة، الدارجة فى علم الأنثروبولوجيا. فالإنسان يختلف عن غيره من الحيوان لقدرته على اكتساب العلم والثقافة، أما الموروث والغريزى فهو ما يشارك الإنسان فيه الحيوانات الأخرى. ويرى سعيد أن هذين النمطين النظريين قد يتلابسان فى الواقع؛ فأحياناً يصبح الانتساب - سواء كان مهنياً أو سياسياً أو فكرياً - ذا طابع نَسَبى هرمى سلطوى، يدين بالولاء الأعمى؛ وعند ذلك يصبح الانتساب مسخاً وشكلاً آخر من أشكال النسب.

ويتوسع سعيد بتقديم أمثلة أدبية عن تداخل رابطتى النسب والانتساب عند المفكرين. فروائع مثل عوليس لجويس، والأرض الخراب لإليوت، وفى أعمال بروست ومالارميه وهوبكنز، نجد الاستخدام المجازى للعقم، حيث ينتقل من معنى الفشل فى إنجاب ذرية إلى الفشل فى إنتاج أثر فكرى أو ثقافى. ويضيف سعيد أن الإنجاب والنسل يردان بصورة ظاهرة أو مستترة، صريحة أو ضمنية، فى أعمال رواد مثل فرويد ولوكاش. أما عند إليوت فنجد أن الجدب والعقم والعجز، أى فكرة غياب النسب، تسيطر على الأرض الخراب، ولكنها تستبدل بها فكرة الانتساب فى قصيدته: «أربعة مقامات رباعية» Four Quartets. ففيها يكتشف إليوت الإيمان المختار الذى يعوضه عن العائلة المفقودة. وهذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب كثيرا ما يرد فى الأدب المعاصر؛ فسعيد يتفق مع إيان واط Ian Watt فى أن أدباء مثل لورنس وجويس وباوند كان لابدّ لهم من قطع الروابط العائلية والطبقية والمحلية والعقائدية قبل أن يحققوا التحرر الفكرى والروحى؛ كما أن أدباء مثل كونراد وإليوت وهنرى جيمس تبنوا هويات جديدة بنزوحهم عن أوطانهم. وأما موقف لوكاش الماركسى فهو أن التحرر الحقيقى من ربقة القوالب المُحبِطَة والمُجَزِّئة لايتم إلا عبر الوعى الطبقى. ويرى سعيد أن هذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب يتساوى فيه المفكرون الماركسيون والفرويديون، إلا أنهم يظلون يحتفظون بشىء من رابطة النسب فى شكل آخر؛ فالحزب القائد، أو زمرة علماء النفس، تعوِّض عن سلطة السلف التقليدية. ويضيف سعيد أن هذا التحول الذى يرصده من النسب إلى الانتساب، يقابله عند علماء الاجتماع الألمان الانتقال من الجماعة Gemeinschaft إلى المجتمع Gesellschaft.

إن ما يرمى إليه سعيد هو نقد الاحتكار الثقافى الذى يحدد نطاق الأبحاث وأبعاده. وهكذا نجد أن كتاب سعيد الأخير يشكل امتداداً بشكل أوسع لكتاب الاستشراق، مع الفارق. ففى «الاستشراق» رفض لمنطلقات الاستشراق، وهدم لسلطتها الفكرية؛ أما فى معالجته للنقد المعاصر فى كتابه الأخير فهو لا ينكر ثوريته وطليعيته، إلا أنه يحارب تقوقع هذه الثورية فى أبراج عاجية، وانفصالها عن قضايا المجتمع إلى عالم

النصوص ، وانحصارها فى الندوات مطالباً بانفتاحها وتوسعها إلى أطراف أخرى . وهو يطالب النقد بالانفتاح ، لا موضوعاً فقط ، بل لغة ومنهجاً ، على قضايا الإنسان ، حتى لا يصبح النقد منتدى للأعضاء ، أو شفرة لا يفكها إلا المقربون . وينتقد سعيد الجامعة فى الغرب لأنها مازالت تركز على التجربة الغربية ، ناسية أو متناسية تراث العالم الثالث . ولا يرى سعيد غضاضة فى تدريس التراث الغربى ، إلا أنه ينتقد العلوم الإنسانية لأنها تعمم التجربة الأوربية وترفعها إلى درجة النموذج الإنسانى ، بحيث يصبح كل ما هو غير أوربى هامشياً وثانوياً . كما ينتقد سعيد النقد لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع الفكرى والأدبى تمثيلاً أميناً ، مع أن كل نص يحذف بقدر ما يعبّر ، وفى كل بيان تعمية مقابلة . فالقصيدة التى تصور جمال القصر لا تشير إلى العمل والقهر اللذين كانا وراء بناء القصر . إن دور الناقد فى كل هذا واحد من اثنين : إمّا أن يقف فى صف الثقافة المهيمنة ، ويدخل فى روابط نسب ، مقتصراً على التجارب الأوربية ؛ وإمّا أن يقف الناقد موقف المناهضة والمقاومة ويرفض أن ينصاع فيميز بين عصبية النسب وعقلانية الانتساب . ويبدو لى أن اهتمام سعيد بكتّاب مثل فيكو Vico وسويفت يرجع إلى موقفهما المناهض لأفكار الثقافة المهيمنة .

ويؤكد سعيد أنه لا يدعو إلى تسييس النقد ، أى تقييده إلى عجلة فكر سياسى ما ، وإنما يدعو إلى بقاء النقد - مهما كان لونه - متصلاً بقضايا المجتمع الإنسانى ، ويحذر من انفصام النقد - سواء عن قصد أو عن إسراف فى التخصص - عن هموم الإنسان . وأرجو ألا يتوهم القارىء أن سعيدا يدعو إلى نبذ المنهجية والالتزام المنهجى ؛ إنما هو يدعو إلى عدم المبالغة فى التنظير المنهجى ، والخضوع لمقولات نظرية ما . وهذا لا يعنى رفض المنهج ، وإنما يعنى التزاما علمانياً به ؛ التزاماً يسمح بمراجعة الالتزام ، وبتطوير المنهج .

ويفسّر سعيد لقرائه نهج الكتاب ؛ فقد اختار أن يكتب كتابه فى شكل مجموعة من المقالات ، لأنه يرى أن المقالة تعكس موقفاً تأملياً لاحكما نافذاً ؛ وهى منفتحة على العالم وليست مستغلقة أو مقصورة على المريدين . وهو يسمى نقده نقداً علمانياً أو دنيوياً ؛ لأنه - على عكس النقد الدينى - لا يرسم حدوداً صارمة بين الأنا والآخر ، لا يحلّ ولا يحرم ؛ لا يغلق أبواب الاجتهاد والتأمل ؛ لا يستند فى حججه على نصوص مقدسة ؛ يحاول الإقناع بدل الإثبات . فهو نقد لا يجزم بل يشكك فى ذاته ؛ وهو فى آخر الأمر خطاب إنسانى يعرف محدوديته ومرحليته ؛ فهو ينطق فى تواضع ، ولا يزعم أنه يعبر عن الإلهى أو المطلق أو الثابت .

إن المقدمة والخاتمة يمثلان محور الكتاب وخلاصة فكره ؛ أما الفصول التى تشكل نسيج الكتاب فهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

١ - دراسة فى أعمال كُتّاب نموذجين فى انتباههم لتفاصيل الحياة اليومية ودلالتها . ومن الطريف أن سعيدا يختار جمهرة من الأدباء لا يُعرفون بواقعيتهم بل برمزيتهم وشطحهم ، مثل سويفت وهوبكنز وكونراد . وهكذا يُلمح سعيد إلى أن الإحساس بالواقع وتفاصيله ليس حكراً على المدرسة الواقعية . وبذلك يحرر سعيد القارىء من التصنيفات واللافتات التى تميز تمييزاً سطحياً بين الواقعى واللاواقعى .

٢ - وفى القسم الثانى من الكتاب ، يقوم سعيد برسم معالم النقد النظرى المعاصر ، وكيفية مواجهته أو تجاهله للعالم والعلمانية ، موضحاً الفوارق الدقيقة بين مفكرين ينتمون إلى اتجاه واحد ، رابطاً بين نقاد ينتسبون إلى حقبات تاريخية مختلفة ، أو حضارات متباينة . وفى كل هذا يقاوم سعيد عبث التصنيفات الجاهزة ، وسطحية الهويات المسبقة .

٣ - أما فى القسم الثالث والأخير ، فهو يعالج موضوع تعامل ثقافة قوية مع ثقافة أضعف ، ومحاولة استيعابها ، كما حدث فى الغرب عند تعامله مع الإسلام والعرب . ويعالج فى هذا القسم نمطية البحوث ، وعدم قدرتها على التفاعل الحقيقى مع ثقافة الآخر ، مع وجود بذور لتفهم وإدراك أثر التراث الشرقى فى تكوين الغرب .

والآن سأعرض بشكل وجيز أقسام الكتاب المذكورة .

النص والحياة

يثير سعيد فى الفصل الأول من كتابه معضلة نقدية ؛ فالنص الثقافى ، كأشعار جيرالد مانلى هوبكنز Hopkins, وكتابات كارل ماركس ، وأعمال أوسكار وايلد ، عالمية ، ومع هذا فهى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعصر والمكان ؛ أى أن النص مرتبط بالظرفية والمحلية ومستقل عنها فى آن واحد . ما معنى هذا ؟ إن تفسيرى لما يقوله سعيد هو أن النص بنية Structure وحَدَث event ؛ فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الأصلى ؛ أما عنصر الحدث فيه فهو الذى يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التى ولدته . وهنا يرجع سعيد إلى سلسلة من الأدباء والمفكرين الذين أكدوا فى أعمالهم وفى نظرياتهم أن النص ليس إنتاجا اغترابياً بل امتداداً عضوياً ؛ ليس إفرازاً مجمداً بل إبداعاً محولاً . ويرجع سعيد إلى ما قاله جورج لوكاش وفرانز فانون وميشيل فوكو بهذا الصدد ، ولكنه لا يكتفى بهذا بل يقترح على نقاد الغرب أن يراجعوا ما فعل النقاد العرب أمام هذه المعضلة : دخول النص فى التاريخ وتجاوزه له . ويقوم سعيد بالتعريف بالاتجاه الظاهرى فى التفسير والنحو الذى تبناه مفكرون أندلسيون كابن حزم وابن مضاء النحوى ؛ فهم قد أخذوا بعين الاعتبار فى تفسيرهم للقرآن الكريم بلا تاريخيته (التنزيل كخطاب إلهى غير مخلوق) ، كما أنهم أخذوا بعين الاعتبار إطاره التاريخى (أسباب النزول) .

أما الفصول الثلاثة اللاحقة ، وهى عن سويفت وكونراد ، فيوضح سعيد فيها ، عبر تحليل دقيق لقصيدة سويفت «أبيات شعرية عن موت د . سويفت» ، وأسفار جليڤر ، وغيرها من أعماله ، كيف أن سويفت لا يخضع للتصنيف . ففى قصيدته تتجلى جدلية الحضور والغياب ؛ فموت الشاعر يشكل غياباً عن العالم وحضوراً فى التاريخ ، كما أن طليعية سويفت لا تأتى من مواقفه السياسية المحافظة ، وإنما من أسلوبه ذى النزعة الفوضوية ؛ فأسلوبه الذى يمكن أن يقارن من ناحية التعقيد بأسلوب ميلتون وهوبكنز وشكسبير ، يتميز بالالتواء والتوتر والبهلوانيات اللفظية ، مع إيجاز فريد من نوعه ، كما أن أعماله تزدحم بصور العنف والجنون والشذوذ . وفى هذا المجال يشرح سعيد كيف أن الفنان قد يكون مثقفاً عضوياً يسهم فى التقدم بالرغم من موقفه السياسى المحافظ . ويقوم سعيد ببحث مختلف النظريات فى ماهية الطليعية والتقدمية فى الفن والفكر ، ويرى ضرورة التزود بمرونة نظرية ومنهجية ، حتى لا تغيب عنا أبعاد سخرية سويفت ، وتحريضه على الوعى عبر أسلوبيته . وكونراد أيضاً عُرف بالتعقيد والغموض واختيار التعبير اللا مباشر بحيث إن الرؤية التى يبثها فى ثنايا قصصه تتجاوز حدود اللغة . إن اللغة المتداولة نوع من النظام والمواضعة والقولبة ؛ وتحتاج الثورية الأصيلة إلى زعزعة هذا النظام وتجاوزه . فالغموض عند كونراد أداة إلى رؤية تتجاوز اللغة ؛ والكتابة عنده استحضار للفعل الغائب ؛ فهو يقدم قصصه عبر راوٍ يتذكر حَدَثاً ما ويحاول إحياءه ، مخترقاً قيود اللغة ، أوكما يقول « لورد جيم » ، أحد أبطال كونراد : « لاتوجد كلمات تعبر عن الأشياء التى أود أن أتحدث عنها » . فالأدب عند كونراد محاولة لخلق رؤية لاتكتمل إلا فى القصد والخيال(١٧) . وهناك توتر مستمر فى أعمال كونراد بين الحقيقة العصية على التعبير وأشكال الحديث والمشافهة والتوصيل . والكتابة عنده نوع من السلب ؛ سلب التجربة من حرارتها يتلوها محاولة تعويض هذا السلب ، ثم الإخفاق على نحو يدفع إلى إعادة المحاولة . ويرى سعيد أن قمع الأنا فى كتابات كونراد ، أى كبت صوت المؤلف ، يجعل الصوت يتسرب من شقوق النص فى انكساراته وانعطافاته . فالأنا تصبو إلى الانسجام مع الواقع الذى تجد نفسها فيه ، ولكن الكلمات وحدات فى نظام مفروض يقيد الأنا . ولهذا نجد تجربة تجاوز الكلمة ؛ فالكلمة تخون التجربة وتقصر عن نقل دفئها . وهنا تكمن المفارقة الجوهرية فى أعمال كونراد ، كما يقول سعيد ؛ فهو يكتب عالماً بأن مايكتب قاصر عن تحقيق مايريد .

إن سعيدا بتحليله لنثر كونراد يثير فى القارىء تأملات عن الأنا و الآخر واللغة والمجتمع ، عن التوصيل والتحقيق ، عن الإحباط والتشويه . وهى قضايا قلما تطرح على ساحة النقد الذى شغل بالفروع وكاد ينسى الأصول . فالفكر ينبع أصلاً من تساؤلات الإنسان عن نفسه وعن علاقته بالعالم . . . وكأن سعيدا قد أحسّ بأن القضايا التى يذكرنا بها ليست جديدة بل أصيلة ؛ فهو يقدم لنا فى فصلين متتاليين مفهومه للتكرار والإبداع . ونلاحظ عند التمعن فى كتاب سعيد أن كل فصل هو تكميل وأستدراك لما سبقه ؛ فهو يطور ويقوّم أى تعسف يمكن أن توحى كتاباته به .

يشير سعيد فى فصل التكرار والإبداع إلى أن تقابل هذين المصطلحين لا يعنى أنهما ضدان ؛ فكثيرا ما يحوى « التكرار » خلقاً وتجديداً ، كما أن « الإبداع » قد لا يكون جديداً بقدر ما هو أصيل . وهنا يستغل سعيد مصطلح الإبداع Originality فى الإنجليزية ، المشتق من « الأصل » Origin . ويقدم سعيد نماذج فلسفية لمفهوم التكرار : التكرار والبعث عند فيكو فى كتابه العلم الجديد ؛ التكرار والتاريخ عند ماركس فى كتابه ١٨ برومير ؛ التكرار والأصالة عند كيركيجارد فى كتابه التكرار . وعند هؤلاء المفكرين استهجان للتكرار كتبعية وتقليد ونسخ ، وتقييم له عندما يشكل إحياءً أو بعثاً . أما الخلق والإبداع فكانا منذ بدايات الفلسفة مرتبطين بالحياة وتغييرها إلى الأحسن . كان فلاسفة كسقراط وأفلاطون وأرسطو يطمحون إلى التأثير والتغيير الاجتماعى ، ثم حصل انفصام بين الفلسفة والحياة ، وبين ماهو إبداعى وماهو نقدى ، مع أن كل أشكال الكتابة ، سواء كانت فنية أو تفسيرية ، تتم عن رغبة أو قصد . وهنا يتفق سعيد مع مدرسة التحليل النفسى فى دور اللاوعى فى تشكيل النص ، إلا أنه يختلف معها عندما تزعم أن هذه الرغبة غير عقلانية . فسعيد يرى أن الإبداع ليس إلا الرغبة فى تحويل زخم نفسى إلى صورة أخرى ، وهو نقل التجربة من صعيد إلى صعيد آخر . وهناك فى النص تفاعل بين جدلية البوح والإسرار ؛ فالتصوير والمحاكاة ظاهران ، أما الرمز والبنية فخفيان .

ويعترف سعيد بإسهام البنيوية فى النقد الأدبى ، وبنموذجية أعمال البنيويين مثل ليفى - شتروس وريفاتير ، ووصولهما إلى الكليات والجوامع فى العمل الفنى ، وكشفهما لعنصر موحد أو عامل مشترك بين النصوص المدروسة . غير أن سعيدا يطالب بأكثر من هذا ؛ فهو يدعو إلى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص ، أو ما يسميه بالقصد . ولكن سعيدا لا يحدد كيف يمكن أن يشكل القصدُ النصَّ ، ولا يزودنا بمنهجية أو مصطلحات . وقد يعيب عليه البعض أنه لا يقترح معايير العمل ، وأن كتابه دعوة لا خطة ؛ ولكنى أرى غير هذا ، وأفسره كما يلى : لا يقدم سعيد تخطيطاً للنقد لأنه يرى النقد ، أولا ، عملا إبداعيا ؛ فالشاعر لا يُلَقن صناعة الشعر ، بل يحفظ أمثلة من الشعر ويحللها تسهم فى إذكاء ملكته الأدبية ؛ وكذلك النقد عند سعيد . فمن غير المجدى أن يُحَدِّد الناقد بمخطط نقدى ، وإنما يُعرَض عليه مناهج واستراتيجيات نقدية مختلفة كيما تذكى ملكته النقدية،وثانياً العمل النقدى ، كالعمل الفنى ، مرتبط بالظروف ، والظروف متعددة وغير متجانسة . فعلى الناقد أن

يكون واعياً بظروفه التاريخية ، مختاراً أدوات بحث مناسبة لما يتصدى له ، غير منساق لهيمنة سياسية أو منهجية ، قائماً بإبداع عمل يحرِّك سكون المجتمع وجموده ويطلق إمكاناته . . .

التنظير والوعى النقدى

يقوم سعيد فى الفصول من السابع إلى العاشر بمراجعة إنجازات النقد الحديث : ما يكشفه لنا وما يستره ؛ ما يلح عليه وما يتجاهله ؛ شارحاً ما يحدث للنظريات النقدية عند انتقالها وتأقلمها .

وهو يرى أن الاطلاع على الأنثولوجيات والمجموعات النقدية يعطينا فكرة عامة عن المواضيع المطروقة وغير المطروقة . فالنقد اليوم فى الولايات المتحدة يحمل بصمات النقد الفرنسى والإيطالى والألمانى والسوفيتى ، بعد أن كان مقتصراً على النقد الأنجلو - سكسونى . ونتيجة لهذا التغيير فقد أصبح الناقد المعاصر يلم بروائع أدبية غير إنجليزية . وهكذا اضطربت حدود الأدب القومى ، كما أن توسع ميدان النقد إلى درجة احتواء نصوص فلسفية كنصوص روسو ونيتشه ، وتعامله مع نصوص لا تنتمى إلى الأجناس الأدبية المتعارف عليها ، قد أدى بدوره إلى تحويل محور النقد . وكان النقد قبل الستينيات يقوم بدراسة الروائع الأدبية لغرض تذوقها وتقريبها من ذهن الجمهور . أما الآن فقد رُفِعَ النقد إلى درجة التخصص ، وازدحمت فيه المصطلحات الفنية ، على نحو أدى إلى خلق شرخ بين القارئ العادى والوسط النقدى . كما أن النقد المعاصر أصبح ينظر إلى النصوص على أساس أنها ظواهر تمزق وتجاوز ، لا ظواهر تصوير وعرض ؛ وأصبح شغل الناقد اليوم هو البحث عن كيفية تشكل الدلالات فى النص . ولكن هناك أموراً غير مطروحة فى النقد ؛ منها : هل هذه الدلالات مقصودة ؟ وهل تتساوى هذه الدلالات ؟ وهل هناك دلالات مُحتَّمة سوسيولوجياً ؟

يرى سعيد أن الطريق المسلوك فى النقد يغفل أمرين ؛ أولهما تاريخ النقد ؛ وثانيهما مادية النص . ماذا يقصد سعيد بمادية النص ؟ يعنى أن النص إنتاج يدخل فى علاقات وأنماط إنتاج ؛ فهو لا يطلع علينا أوينزل ، وإنما يتشكل ثقافياً ، ويظهر فى ظروف تسمح به . وقد قامت محاولات عالجت هذين الأمرين ؛ منها دراسات سبتزر Spitzer وأويرباخ وفوكو ولوكاش ، ولكننا لا نعثر على ذكرهم فى الأنثولوجيات النقدية الجديدة ، كما أننا قلما نقع على دراسات فى تاريخ النقد . ويخص سعيد دراستين منها بالثناء : **ما بعد النقد الجديد و النقد فى التيه**(١٨) . ويجدر بنا أن نؤكد أن سعيدا لا يدعو إلى الرجوع إلى تاريخ الأدب التقليدى ، بل هو يسعى إلى نقد تاريخى ، وتاريخ نقدى ؛ إلى نقد معاصر يستفيد من الرؤى والتجارب الجديدة ، ليعمق مفهومنا لتاريخية النقد . ويود سعيد أن يثير أسئلة ودراسات حول رواج نصوص واختفاء نصوص أخرى ؛ حول المؤسسات والنوادى ودورها فى الفكر ، ودور النقد والبحث الأكاديمى فى الإبداع الفنى ، وعن نوع القرابة الفكرية بين الإنتاج الفلسفى والأدبى ، الخ . . وفى كل هذا يبحث سعيد عن لغة تليق بهذا السعى ؛ لغة تتخطى مجاز النسب لتنتقل إلى مجاز الانتساب .

وقد وضع سعيد مصطلح «يسارى» بين علامات الاقتباس فى عنوان فصله الثامن ليشير إلى أنه ليس يساراً سياسياً بل يساراً نقدياً ؛ فهو يمثل نقداً مناهضاً وطليعياً ، إلا أنه بحكم افتقاده قاعدة شعبية ، وعدم تواصله مع الجماهير العريضة ، بقى سجين المجلات الأدبية والندوات النقدية . ويحلل سعيد فى هذا النطاق أعمال دى مان Paul de Man التى تجعل من المفارقة قطب العمل الأدبى ، وترى أن الأدب أصدق من التاريخ ، لأنه لا يزعم الصدق بل يلحّ على الخيال ؛ أما التاريخ فيوهم بأنه يصور الحقيقة وهو فى الواقع يموه الأحداث ويصورها تصويراً إيديولوجياً يخدم الحكام ؛ أما الأدب فيستمد هويته من مناهضة الواقع ؛ واقع الحكام والسلطة . ويعقب سعيد بشرحه لمفاهيم يسارية (فوكو وجرامشى) مُناهِضةً للسلطة ، إلا أنها لا تفتقر إلى عنصر التاريخية ، كما فى أعمال دى مان .

وفى الفصل التاسع يقدم سعيد فوكو وديريدا وموقفهما . فهما يدعوان إلى نقد لا يقع فى شرك الثقافة (فوكو) ، أو حدود المنهج (ديريدا) ؛ فنقدهما يقاوم الترويض الثقافى والنهجى . ويرى ديريدا أن النص مهم لأنه خارج الحياة الجارية ، ولا يخضع لقوانينها ومنطقها السلطوى . أما بالنسبة لفوكو فأهمية النص عنده ترجع إلى كونه يشخص قوة لها علاقة حاسمة بالحياة الجارية . ويرى سعيد أن فوكو يدخل فى النص ويخرج منه فى نقده ؛ أما ديريدا فيخترق النص إلى صميمه . وما يجمع بين نقدهما الثورى هو أنهما يحاولان الكشف عن خفايا النص ، متحديين السلطة . يهاجم ديريدا ما يسميه بالميتافيزيقيا الغربية ويهاجم فوكو الهيمنة الفكرية لعصر ما episteme ، وكلاهما يحاول أن يقوض هذين الكيانين وسيادتها .

إن القضية التى تهم فوكو هى خضوع الأفراد بشكل غير واع للسلطة ، لا للسلطة السياسية فقط ، بل بصورة خاصة لسلطة الخطاب المعرفى discours . وهو مصطلح مهم عند فوكو ؛ وقد أصبح شائعاً فى لغة النقد المعاصر ؛ فلنفحصه لنفهم أبعاده . الخطاب المعرفى هو مجموعة النصوص والتفسيرات والبحوث ، أى الأرشيف الذى يشكل حقلاً معرفياً ما . ويرى فوكو أن الأرشيف - كالماضى - لا يشكل فقط بل يحدد ويعين ويقيد ما يُقال . فللخطاب المعرفى مجال يستحيل الإفلات منه . ويتفق سعيد مع فوكو فى دور الخطاب المعرفى ، إلا أنه يرى أن الإفلات ممكن ، والانقياد غير محتم.وقد استدرك فوكو بنفسه غلوه عندما تحدث عن إرادة المعرفة la volonté de savoir التى تتجاوز محدودية الخطاب المعرفى . ويوجه سعيد نقداً آخر لفوكو -

بالرغم مما يستبطنه القارىء من إعجاب سعيد به - وهو أن نظرية فوكو تفسر الهيمنة فى المجتمع ولا تفسر التغيير .

أما ديريدا فيرى أن الحضارة الأوربية تقوم بعملية تقييد النصوص بتفسيرات ومنهجيات كيما تتوصل إلى حصر معناها وتجميد دلالتها ، مع أن النص - فى عُرفِه - يحتاج لا إلى قراءة موحدة بل إلى قراءة مزدوجة ودور الناقد هو تفكيك النصوص للوصول إلى لبها الخلاق . وأريد أن أعلق على ما يقول ديريدا ، لا بالدفاع ولا بالإدانة وإنما بتقريبه إلى أذهان القارىء ، بالرجوع إلى مفهوم **الأضداد** الذى عالجه النقاد العرب ، حيث نجد كلمات لها معان معاكسة . فديريدا يرى فى النص ككل ، نوعاً من أنواع التناقض الإبداعى والأضداد . لقد قيل إن بعض قصائد المتنبى فى المديح ليست إلا ذماً ، أى أنها يمكن أن تُقرأ كهجاء ؛ ألا يمكننا فى هذه الحالة أن نستفيد من مفاهيم التفكيك فى قراءة مزدوجة لشعر المتنبى ؟

يرى ديريدا أن الحضارة الأوربية قد سعت إلى تحجيم غنى النص بإخضاعه لفكرة معينة ، وتقييده بدلالة واحدة ، على نحو أدى إلى إفقار شنيع . ولا يدعو ديريدا إلى منهجية جديدة ، بل إلى تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها . وهذا ما يسمى بالتفكيك ؛ حيث يقوم الناقد بتحليل النص ، ابتداءً من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه ، لا تحديد معناه . ومع ديريدا ندخل فى موضع اللامحدود واللا متناهى والتجاوز والنص باعتباره نموذجاً لكل ذلك . يرى ديريدا أن التفسير والنقد التقليديين يحتويان ثورية النص ولاتناهيه ويقيدهما ويدعو إلى نقد يفجر هذه الثورية ولايقولبها فى قالب خاص . وهكذا نرى كيف يندس ديريدا بين ثنايا النص وخفاياه حيث تتفتح كل الإمكانات وتبدأ كل البدايات ، مثيراً فى نقده ذى الصبغة الفلسفية والفيض الشعرى لإحساس غامر يقرُب من الانتقاضة الثورية أو الشطح الصوفى .

ويحيى سعيد فى تحفظ إنجازات هذا النقد الذى يقف موقفاً ناقداً من هيمنة المؤسسات الحاكمة والنظام السائد ، إلا أنه يرى أن هذه الوقفة وهذا البعد الذى يفصل النقد عن دائرة السلطة وأجهزتها لا يكفى . فالنقد فى حاجة إلى تماس مستمر مع قضايا معيشة ، و إلا أصبح هامشياً كمالياً . كما أن هذه الومضات النقدية - عند ديريدا وفوكو - التى تضىء لنا جوانب النص المستترة ، كثيراً ما تفقد بريقها عندما تُمارس على يد ناشئين مقلدين .

يعالج سعيد فى فصل «النظرية النازحة» ما يحدث للأفكار والنظريات عندما تنتقل من مكان إلى آخر ، متأقلمة مع الظروف التى تحيط بها . فالنظرية النقدية تُعدَّل وتُحوَّر لتناسب المكان والزمان اللذين تنزح إليهما . ويختار سعيد نظرية لوكاش وكيف استخدمها لوسيان جولدمان Lucien Goldmann فى باريس ، ورايموند وليامز Raymond Williams فى كمبردج ، مثلاً لما يقول .

يصور لوكاش فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى (١٩٢٣)** ظاهرة التشيىء أو التشيؤ reification ؛ فالنظام الرأسمالى يجزىء ويفصم العلاقات ، جاعلاً الإنسان مغترباً لامندمجاً مع عمله . وفيه يفتقد الإنسان الشعور بالانتماء وعضوية الاندماج فى المجتمع . أما ما يحدث للفكر فهو انسحابه وانطواؤه ونزوعه إلى التأمل الذاتى ، إلى درجة تجعله منعزلاً . وهكذا يصور لوكاش الفكر البورجوازى فى حالة شلل وسلبية ، حيث يقوم بجمع معلومات غير متجانسة وفرض نظام فكرى عليها . أما التجربة التى تمثل جوهر التشيؤ فهى الأزمة ؛ فلكل شىء ولكل إنسان قيمة يحددها السوق فى الاقتصاد الرأسمالى الذى ينظم كل كبيرة وصغيرة . وفى الأزمات يفقد المنظور الاقتصادى قدرته على السيطرة ، وفى حالات التأزم يمكن للإنسان أن يدرك ما الذى يجعل الواقع مُغترباً ، وما الذى يسبب التشيؤ . وهكذا تصبح الأزمة مجالاً لنقد الوضع الراهن ، وفيها يتغلب الفكر الإنسانى على تصلب النظام ، متجاوزاً أبعاد التجربة اليومية ومحدوديتها ، ومتوصلاً إلى إدراك الكل والتاريخ والمجتمع . والوعى الطبقى عند لوكاش هو الفكر عندما يتوصل إلى وحدة التكامل عبر شظايا الواقع . ويبدأ الوعى الطبقى بالوعى النقدى . فكيان الطبقات يختلف عن كيان الأشجار والبيوت ؛ فهو يتشكل عبر الوعى ، أى عبر فعل ثورى ، عبر تمرد يرفض فيه الفكر الاقتصار على عالم الأشياء . وهكذا ينتقل الوعى بالأشياء إلى الوعى النظرى . وقد وصف لوكاش هذا الوعى النظرى بالثورية ؛ لأنه يهدد التشيؤ . فالنظرية عند لوكاش هى حصيلة وعى لا يتحاشى الواقع بل يمثل إرادة ثورية ملتزمة بالتغيير والعالم . والوعى البروليتارى هو الضد النظرى للرأسمالية . ويعقب سعيد ، بعد تقديمه لفكر لوكاش ، بأنه يوافق ميرلو - بونتى Merleau — Ponty بأن البروليتاريا عند لوكاش ليست مجموعة عمال فى مصنع بل هى الوعى بإمكانية حياة أحسن . وبما أن الوعى الطبقى يتشكل من عمل العاملين ووعيهم بأنفسهم ، فالتنظير يجب ألا يفقد تواصله مع أصوله السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

وقد تبنى لوسيان جولدمان نظرية لوكاش ، وكان أول من نقلها إلى الساحة الأكاديمية فى كتابه **الرب الخفى (١٩٦٤)** Le Dieu Caché ، حيث استبدل بمصطلح لوكاش «الوعى الطبقى» مصطلح «رؤية العالم» ؛ وهو وعى جماعى يقوم بالتعبير عنه كتاب نابغون . والفرق بين الناقدين أن جولدمان يكتب كباحث ملتزم سياسياً ، أما لوكاش فكان منظراً مناضلاً . يرى جولدمان أن كاتباً مثل باسكال Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) يمثل رؤية للعالم ، وأن هذه الرؤية تجسد الحياة الفكرية والاجتماعية لجماعة بورت - رويال ، كما أن حياتها الفكرية والعاطفية تعبر عن حياتها الاقتصادية . وفى هذه الحلقة نجد توافقاً تاماً بين

الاقتصاد والسياسة والنص . ما الـذى حصل عنـدما انتقلت النظرية من بودابست إلى باريس ، ومن سياق ثورى إلى سياق أكاديمى ؟ يرى سعيد أن تأقلم النظرية أفقدها زخمها الثورى ودورها التمردى ؛ فعند لوكاش يرتبط الوعى الطبقى بالرغبة العارمة فى التغيير والانقلاب ؛ أما عند جولدمان فيصبح الوعى الطبقى ، أو بـالأحرى الوعى الجماعى ، رؤيـة لـوضـع اجتماعى . فالنظرية عند لوكاش هى تمرد الفكر على الوضع ، أما عند جولدمان فهى تماثل الفكر مع الوضـع . والمسألة لا تنطوى على تفسير خاطىء أو تحريف للأصل النظرى ، بقدر ما هى تكييف نظرية برزت فى ظروف معينة (الصراع المنغارى الثورى) إلى ظروف أخرى (الجو الأكاديمى فى فرنسا فى أعقاب الحرب العالمية الثانيـة) . وهكذا يصبح الوعى الثـورى رؤيـة تراجيدية مأساوية عند نزوحه .

وقد انتقلت نظرية لوكاش إلى كمبردج فى انجلترا عبر لوسيان جولدمان . وكمبردج معـروفة فى الأوسـاط النقدية بتجاهلها واستغنائها عن النظرية الشاملة . وعندما زار جولدمان كمبردج فى عام ١٩٧٠ وألقى محاضرتين رائدتين ، شحن الجو الهادىء بمفاهيم نظريـة فى النقد ، وجـذب انتباه السـامعين إلى أهميـة لـوكاش ، وكيف يتـرك النظام الاقتصـادى بصماتـه على كـل النشـاطات الإنسـانية ، وأن التشيؤ والـرؤيـة التجـزيئيـة هى موضوعية مزيفة ، وهى تشويه للحياة ونقض للوعى . أما وليامز فهو غير لوكاش . وليامز ناقد تأملى ، أما لوكـاش فمناضـل . ولهذا يرى وليامز أبعاداً للنظرية لم تخطر على بال لوكاش . فهو يرى كيف أن نظرية ما تفقد قدرتها النقدية عندما تستخدم بشكل تكرارى وإلزامى . حينذاك تصبح الفكرة التحررية التى تنبثق منها النظرية مصيدة فكرية ؛ أى أن المنهج الذى يمكن أن يوصلنا إلى المعرفة قد يصبح فى ذاته عازلاً عن المعرفة . فالنظرية تنظر فى ظل تجربة معيشة ووضع ديناميكى ، ولكنها كثيـراً ما تكتسب معيارية ، وتوظف كعقيدة . ومؤلفات ويليامـز تستمد وعيهـا النظرى من لوكاش وجولدمان ، وإن كانت تؤشر إلى محدودية منظوريهما . ومن كتبه : **الريف والمدينة (١٩٧٥) ؛ السياسة والأدب (١٩٧٩) ؛ قضايا فى المادية والثقافة (١٩٨٠)** .

ويستدل سعيد مما سبق أنه لا توجد نظرية تنطبق على كـل الحالات ؛ أى لا توجد نظرية كاملة ونهائية . ويرى سعيد أنه مهما توثقت السيطرة على المجتمع فهناك دائماً مساحة للتجربـة الإنسانية تسمح بتشكيل البديل . يبدو لى أن سعيدا يسعى لكى يعى النقد موقع النظرية النقدية ، أى أن على الناقد الواعى أن يعرف كيف ومتى يستخدم النظرية النقدية ، وما تصح له وما لا تصح له ، وفى أى حالة تـنطبق ، وفى أى حالـة لا تنطبق . فالوعى النقدى عند سعيـد هو الـربط ؛ هو نـوع من الرؤيـة الجامعة التى تدرك أهمية التنظير ومكانته ، أى قدرته وقصوره ، ولا تسمح له بـالتوسـع أكثر ممـا هو قـادر عليه . إنى أرى أن التجريد حاجة ملحة عند سعيد ، ولكن التجريد عنده لا يشكل انفصاماً بل ربطاً بين المحسوس والمُدْرَك . والتجريـد عنده فى حاجة مستمرة إلى التجديد فى ضوء التجربة الإنسانية الحاضرة . فالوعى النقدى يدرك أن النظرية مُستَمَدَّة من تجربـة ما ، وأن التجارب الإنسانية تتباين ، ولهـذا علينا أن نكتشف متى يجب تطبيقها ، ومتى يجب تعديلها . فالجمود النظرى ، كالأعـراف الاجتماعية والدوجما الثقافية ، يقف مـوقفاً مضـاداً من الوعى النقدى .

ويستطرد سعيد ليوضح من خلال ناقدين حيَّيْن همـا فوكـو وتشومسكى Chomsky أثر نقدهما . فدراسات فوكو تفضح دور السيطرة والهيمنة والسيادة فى إنتاج المعرفة ونشرها ، ولكنها لا تميز بين المعرفة التى تخدم الطبقة الحاكمة ، والمعرفة التى تخدم الطبقة الناشئة . وفى آخر الأمر ففوكو يهاجم السلطة بوجه عام ، ولكنه لا يأخذ موقفاً معارضاً فى الأزمات السياسية ، على نحو يجعل أثره أقل إزعاجاً للسلطة . أما تشومسكى فينزوله إلى ساحة الأزمات اليومية ، واتخاذه لموقف معين ضد أو مع ، فهو يقـوم بخدمـة قضايا المقهورين بشكل عملى . والفرق النظرى بين تشومسكى وفوكو هو أن الأول يرى ضرورة نقد النـظام السـائد ، ورسم رؤية لمستقبل مقبول . أما فوكو فيشارك تشومسكى فى ضرورة نقد النظام السائد ، ولكنه يرى عبث رسم رؤية لمستقبل عادل ؛ لأن هذه الرؤيـة ستكون حتمـاً نابعـة من وضعنا الحـالى لا من أوضاع المستقبل .

وبالاختصار فسعيد يدعو أولاً إلى وعى لا يجعل من النظرية الطليعية مذهباً ، بل يقوم بجدل مع أفكارها ؛ وهو ثانياً يدعو إلى وعى وجودى يختار مواقفه من الأحدث اليومية .

الشرق فى منظور الغرب

يقوم سعيد فى فصلى كتابه الأخيرين بعرض لأبحاث ثـلاثة مفكـرين فـرنسيين عن الشـرق : ريمـون شـواب Raymond Schwab (توفى عام ١٩٥٦) ، وإرنست رينان J . Ernest Renan (توفى عام ١٨٩٢) ، ولوى ماسينيون Louis Missignon .

يبدو لنا إعجاب سعيد بعمل شواب الذى جمع بـين الأدب والبحث والترجمة ، مع تحفظات بيِّنة ؛ فعند شواب يجد سعيد دقة التفاصيل ووضوح الرؤية ، بالرغم من أنه لا يهتم بالعلاقة بين الاتجاهات الفكرية والاتجاهات السياسية . لقد كتب شواب كتباً عدة أهمهـا **النهضة الشـرقية** ؛ وهـو كتاب يؤرخ للنهضـة الأوربية الحديثة ، التى كانت نتيجة معرفة الشرق . و«شواب» بعنوانه يقابل بـين مفهـوم النهضـة الأوربية التى كـانت نتيجة الاطلاع والتعمق فى التراث الكلاسيكى (الإغريقى) ، وهى ما يعرف بالنهضة الأوربية ، وقد تمت فى القرنـين الخامس عشـر والسادس عشر . أما النهضة الشرقية فقد تمت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وهى حصيلة الاطلاع على الشرق وتراثه .

ويختلف «شواب» عن المستشرقين - كما يقول سعيد - لسعيه إلى الوعى لا التصنيف . وكتاب شواب يبين كيف أن جذور الحركة الرومانسية وأصولها مرتبطة بمعرفة الشرق ، وأن مفكرين وأدباء كجوتيه وفلوبير وهوجو وشوبنهاور ونيتشه يدينون برؤ يتهم لهذه النهضة . كما أن ترجمة جالاند Galland لكتاب ألف ليلة وليلة قد مهدت لروايات القرن الثامن عشر وما بعده . ويستهجن سعيد استخدام شواب لمصطلحات ذات إيحاءات عنصرية ، كالعقل الآسيوى ، إلا أنه يضيف مفسراً أن غرض شواب ليس اتخاذ موقف متحيز من هذا «العقل» ، وإنما دراسة أثره على الفكر الأوربى . ومع أن كتاب شواب - كما يرى سعيد - يقصرٍ عن ربط أسباب الاستشراق بالتوسع الإمبريالى ، فإنه يبينّ جانباً مهماً من جوانب التاريخ ، هو دور الباحث فى حركة الفكر ؛ فالمترجم والمحقق والأكاديمى لهم دور مهم فى المسيرة التاريخية . ويختتم شواب بحثه الشائق بالنتيجة التالية : إن النهضة الأوربية الكلاسيكية كانت مُحَقِقَة لذاتية الغرب ، جامعة لشمله ، موثقة لبؤ رته ؛ أما النهضة الأوربية الشرقية فكانت مُشَتِّتَة ونابعة عن الفروق لا عن المطابقات .

إن ما يجذب سعيداً نحو شواب هو أولاً أن شواب يغير محور التحول الثقافى من تركيزه التقليدى على الأعلام والمشاهير إلى شخصيات تعد ثانوية ، أى هناك نوع من تفسيخ للمركزية الثقافية وتفكيكها فى عمله ؛ وثانياً لأن شواب يكتشف ويوثق إسهام الشرق فى فكر أوربا المعاصر . كما أن مايصدُّ سعيداً عن مستشرقين مثل رينان وماسينيون - على تباينهما - هو رؤ يتهما للشرق من خلال منظور غربى . فرينان العلمى ، وماسينيون الصوفى - وبالرغم من عبقريتها - لم يستطيعا أن يفحصا فحصا واعياً ونقدياً المبادىء والافتراضات والمقولات التى حكمت منهجيتها ، وكلها منبثقة من الثقافة التى ينتميان إليها ، لا من الثقافة الإسلامية التى قاما بدراستها . لقد رأى رينان فى الإسلام والثقافة الإسلامية شيئاً مناهضاً للفلسفة والعلم والمستقبل ، ورآها عقيدة جامدة ، ولم يتعرض لواقع الإسلام واستمراره الخلاّق ؛ وهذا ما يسميه سعيد بالعمى الموضعى عند رينان . أما ماسينيون فقد تأثر بالحركة الرمزية ، وانجذب نحو الإسلام ، مكتشفاً فيه جدلية الحضور والغياب ، ولكن الإسلام الذى ركزّ عليه ماسينيون هو الإسلام المبنى على فكرة التضحية والشهادة ؛ وهى محور اللاهوت المسيحى . فتركيز ما سينيون على الحلاج وفكرة الحلول والإبدال تمثل إسقاطات مسيحية . لقد رفض رينان الإسلام ، وكان موقفه سلبياً عدوانياً ، وتبناه ماسينيون ، وكان موقفه منه إيجابياً ومُرحباً ، إلا أنهما لم ينظرا إليه كما هو ، وإنما عبر مفاهيم غربية وغريبة عنه . ولهذا فرينان يرفض الآخر ، أما ما سينيون فلا يكاد يرى فى الآخر إلا الأنا .

وأخيراً فإن كتاب سعيد بأكمله مثال حى على دعوته إلى الوعى لا التصنيف ، إلى التعبئة لا التواطؤ ، إلى النظر لا التنظير ، إلى الرغبة لا الإلزام . وهذه الدعوة تختفى أحياناً فى ثنايا كتابه وتحت ثقل موسوعيته ، وتظهر أحياناً واضحة مشرقة : دعوة إلى الإبداع لا الاتباع ؛ دعوة إلى جدل النظرية بالتجربة ؛ دعوة إلى الممارسة الخلاقة praxis ، فهل من سميع ؟

الهوامش

(١) Edward W. Said, **The World, The Text and the Critic** (Cambridge, M.A: Harvard University Press, 1983).

(٢) **——— and Fuad Suleiman, eds. The Arabs Today: Alternatives for Tomorrow** (Columbus, Ohio: Forum Associates, 1973).

(٣) ———, ed. **Literature and Society** (Baltimore, M D: Johns Hopkins University Press, 1980)

(٤) **———, Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography** (Cambridge, M A: Harvard University Press, 1966).

(٥) **———, Beginnings: Intention and Method** (New York, NY: Basic Books, 1975).

(٦) **———, Orientalism** (New York, NY: Pantheon, 1978)

(٧) ——, The Ouestion of Palestine (New York, NY: Times Book, 1979).

(٨) ——, Covering Islam (New York, NY : Pantheon, 1981)

(٩) راجع عرض نادية الخولى وفؤاد أحمد للدوريات الإنجليزية فى فصول ١ : ٣ (أبريل ١٩٨١) ، ص ٢٩٨ - ٣٠١ .

(١٠) راجع مقالنا «الشكلية الروسية» فى الفكر العربى ، السنة ٤ ، العدد ٢٥ (كانون الثانى - شباط ١٩٨٢) ص ٢٨ - ٤٠ . راجع أيضاً ترجمة عباس التونسى لمقال أحد أعلام الشكليين الروس فيكتور شكلوفسكى «الفن بـاعتباره تكنيكـا» فى «ألف» : مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثانى (١٩٨٢) ص ٧٠ - ٨٩ .

(١١) للاستزادة عن التفكيك اقرأ :

Jonathan Culler, **The Pursuit of Signs** (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981).

(١٢) W. Jackson Bate, 'The Crisis Of English Studies,' in **Harvard Magazine**, Sep-Oct. 1982, pp. 46 — 53.

(١٣) لمزيد من التفاصيل اقرأ :

James Lardner, 'War of The Words,' in **The Washington Post**, March 6, 1983.

(١٤) Terry Eagleton, 'Review Of Harari's **Textual Strategies** and Riffaterre's Semiotics of Poetry, ' in **Literature and Society** 6: 2: (Autumn 1980), pp. 256 — 257

(١٥) John Bayley, 'Review of Said's **The World, The Text and The Critic**, ' in The New York Times, Feb. 27, 1983.

(١٦) أود أن أضيف أن أروع تصوير لدور الثقافة كسجن فكرى يتم فى الفيلم التركى الطليعى **الرحلة** Yol للكاتب التركى يلماز جونای Yilmaz Guney

(١٧) انظر تقاطع هذا مع قضية لغة ما بعد اللغة التى تثيرها اعتدال عثمان فى شعر أدونيس . راجع عرضها لديوانه الأخير فى **فصول** ٣ : ٢ (يناير - مارس ١٩٨٣) ، ص ٣٢٩ - ٣٣٧ .

(١٨) Frank Lentricchia, **After the New Criticism** (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

Geoffrey Hartman, **Criticism in The Wilderness: The Study of Literature To — day** (New Haven, Ct: Yale University Press, 1980).

"الذاكرة المفقودة" والبحث عن النص

نصر أبو زيد

صدر كتاب «الذاكرة المفقودة» لإلياس خورى عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت - لبنان عام ١٩٨٢ . وإلياس خورى روائى ، صدرت له مجموعة من الروايات ، كما أنه فى الوقت نفسه ناقد ظهرت له مجموعة من الدراسات هى : «تجربة البحث عن أفق : مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» - مركز الأبحاث الفلسطينية ، بيروت ، ١٩٧٤ . وفى عام ١٩٧٩ صدرت له «دراسات فى نقد الشعر» عن دار ابن رشد فى بيروت . ثم أخيرا ظهرت هذه الدراسة التى نتناولها هنا بالتحليل والمناقشة .

ونتساءل فى البداية : ما الذى يعنيه المؤلف على وجه التحديد من ذلك العنوان الغريب اللافت «الذاكرة المفقودة» ؟ خصوصا - والكتاب - إلا مقدمته حتى ص ٢١ - مجموعة من المقالات النقدية التى تتناول أعمالا أدبية تمتد لتشمل الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح ؛ وهى مقالات نشرت فى المدة بين عام ١٩٧٢ - ١٩٨١ فى مجلات عربية مختلفة . يحاول المؤلف فى المدخل أن يحدد معنى خاص لجمع هذه المقالات المتناثرة فى كتاب . هذا المعنى هو ما يسميه المؤلف الإعلان «عن نهاية مرحلة ، محاولة للإشارة إلى جديد متلبِّس ، إلى مرحلة تنتهى فيها المراجع الجاهزة أو شبه الجاهزة ، وتعلن فيه الكتابة عن كونها مرجع نفسها ؛ بمعنى أن الحاضر يجب أن يكون حاضرا ، وأن يشكل من نفسه مرجعا لقراءة الماضى واستشراف المستقبل» ص ٩ .

من خلال هذا المعنى الذى يطرحه المؤلف لجمع هذه الدراسات المتناثرة فى كتاب يمكن لنا أن نتحرك فى تحليل مضمون الكتاب على مستويين : المستوى الأول يرتبط بالكتابة نفسها فى مستواها الإبداعى ؛ ويرتبط المستوى الثانى بالكتابة فى مستواها النقدى ؛ فالنقد - كما يقول المؤلف - «كتابة على الكتابة ، ولغة على اللغة» ص ١١ . ولأن الكتاب يعلن انتهاء مرحلة ، ويحاول الإشارة إلى جديد «متلبّس» لم يتضح بعد ؛ جديد تنتفى فيه المراجع الجاهزة والإسقاطات الخارجية على النص ، لذلك فالكتابة - بمستوييها الإبداعى والنقدى - فى أزمة . وليست أزمة الكتابة النقدية إلا مظهرا لأزمة الكتابة الإبداعية ؛ «فالنقد بوصفه لغة ثانية . . . لا يستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى ، أى من النص نفسه . فتقوم عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدى . فالنص الذى يفتح نفسه لإمكان أن ينشأ منه نقد عليه ، يجب أن يكون نصا نقديا من حيث بنيته ، أى يجب أن يكون نصا متعددا ، ويحتمل أكثر من قراءة واحدة ، ويشارك فى تأسيس لغة نقدية» ص ١١ (التأكيد من عندنا) .

وإذا كانت الكتابة فى مستوييها الإبداعى والنقدى قد أمكن توحيدها إلى هذا الحد حيث أشار المؤلف إلى المستوى الثانى باسم «نقد النص» وإلى المستوى الأول باسم «النص النقدى»، فإن تحليل أزمة النقد وتحليل أسبابها ليس فى حقيقته إلا تحليلا لأزمة الإبداع . وإذا كان هذا التحليل يقود المؤلف إلى أزمة الثقافة العربية وأزمة الواقع العربى ، فإنه يظل يتعامل مع الثقافة ومع الواقع بوصفهما نصوصا . وهنا يتسع مدلول كلمة «النص» فى استخدام المؤلف ليشير إلى مستويات مختلفة ، تبدأ بالنص الأدبى بالمعنى اللغوى ، وتنتهى بالواقع الذى يعد نصا بالمعنى السميوطيقى .

ونعود الآن إلى سؤالنا الذى طرحناه عن معنى هذا العنوان الغريب اللافت «الذاكرة المفقودة» وعن علاقته بالدراسات النقدية . والواقع أن المقدمات التى مهدنا بها للإجابة عن السؤال تسمح لنا بطرح إجابة لا نجدها مطروحة فى الكتاب بشكل مباشر ، وإن كانت - فى اعتقادنا - لا تخرج عن المعنى الذى حدده لها المؤلف من خلال الاستخدام السياقى .

٢

تمثل الذاكرة على مستوى الإنسان الفرد جانباً أصيلاً من جوانب شخصيته . إنها لا تعنى مجرد ذكريات الماضى بجانبيها الحلو والمر ، بل تعنى فى الأساس جماع الخبرات والتجارب التى تشكل وعى الإنسان وتحدد قدرته على التعامل مع الحاضر الراهن ، بل تمثل شروط التعامل مع هذا الحاضر ؛ تلك الشروط التى تعد أساس أى معرفة . وحين يفقد الإنسان ذاكرته ، فإنه يفقد ذاته ؛ لأنه يفقد الشروط الموضوعية التى تجعله يعيش الحاضر ويتعامل معه . وليست الذاكرة بالنسبة للجماعة إلا مجموع الخبرات والتجارب والتراث الذى نطلق عليه اسم «الثقافة» . وهذا بالضبط هو ما يقوله المؤلف «يمكن للثقافة أن تحدد بوصفها ذاكرة . فى هذا التحديد تكون الثقافة خلاصة وتكثيفا لتجربة تاريخية . والتكثيف هو جزء من الصراع بين القوى الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كى يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل ، أو كيف تصاغ الذاكرة فى الحاضر» (ص ٢٦) .

وليس التعرض لأزمة الثقافة العربية فى القسم الأول من هذا الكتاب - أو لنقل أزمة الذاكرة العربية أو فقدانها - إلا محاولة لتحليل أزمة النقد وتحليل أزمة الإبداع فى الوقت نفسه ، عندما لا تكون الأزمة فى النقد فقط ، بل تكون فى موضوعه أيضاً . وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى (الإبداع) والثانية (النقد) فإنها تكون تعبيرا عن أزمة اجتماعية ثقافية عميقة ، تحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض ، واكتشاف تداخل علاقاتها» (ص ١٢) .

ولكن كيف صارت أزمة الثقافة هى أزمة النقد وهى أيضاً أزمة الإبداع ؟ وبكلمات أخرى : كيف عبّر فقدان الذاكرة/الثقافة عن نفسه على مستوى النقد والإبداع معا ؟

يتحرك المؤلف فى إجابته عن هذا السؤال من علاقة النقد الأدبى بغيره من العلوم ، بادئا بالنقد والتاريخ (ص ١٢ - ١٤) ، والتاريخ النقدى (ص ١٤ - ١٧) ، والنقد فى المجتمع (ص ١٧ - ٢٠) ثم مأزق النقد/أفق النقد (ص ٢٠ - ٢١) . وتنتهى المقدمة التى عنوانها «النقد والنص النقدى» . ثم يبدأ بعد ذلك القسم الأول بعنوان «فى الثقافة العربية الحديثة» ؛ وهو مجموعة من المقالات سبق نشرها . المقالة الأولى بعنوان «الذاكرة المفقودة» (٢٥ - ٤٣) نشرت فى مجلة «مواقف» ربيع ١٩٧٩ . والمقالة الثانية بعنوان «المثقف الحديث وسلطة المثقف» (ص ٤٤ - ٥٤) وقد نشرت فى «السفير» عدد ١٩٧٩/١١/٧ ؛ وهى قراءة تحليلية لكتاب هشام الشرابى «الجمر والرماد - ذكريات مثقف عربى» ، وهو الكتاب الصادر عن دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨ . والمقالة الثالثة بعنوان «الديمقراطية والاستبداد الحديث» (ص ٥٥ - ٦٤) ؛ وتناقش فى جزء منها كتاب برهان غليون «بيان من أجل الديمقراطية - البنى السياسية الفكرية للتبعية والتخلف ، ومأساة الأمة العربية» ، الصادر عن دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ . وقد نشرت هذه المقالة فى «شئون فلسطينية» العدد ٨١/٨٠ ، ١٩٧٨م . أما المقالة الرابعة فهى «الاحتراق حول الأسئلة» (ص ٦٥ - ٧١) ؛ وهى عن كتاب جورج خضر «لو حكيت مسرى الطفولة» ، الصادر عن دار النهار ، بيروت ١٩٧٩ ؛ وقد نشرت المقالة فى النهار البيروتية . وعنوان المقالة الخامسة «موت المؤلف» (ص ٧٢ - ٧٦) ، وقد نشرت فى السفير ، عدد ١٩٨٠/١٠/٥ . والمقالة السادسة والأخيرة هى «فضاء النثر» (ص ٧٧ - ٨٩) ، وقد نشرت فى مجلة «الطريق» ، العدد ٣ ، تموز ١٩٨١م .

إن المؤلف يطرح قضيته فى المقدمة ، ثم يترك للقارىء عناء البحث عن إجابة الأسئلة التى أثارها فى تلك المقدمة ، وذلك وسط تفاصيل واهتمامات تغطى نشاط المؤلف قرابة عشرة أعوام فى الصحف والدوريات المختلفة . ويبدأ المؤلف وهو بصدد تحديد معنى فقدان الذاكرة من الواقع العربى المتجسد العينى : الحروب اللبنانية «فالحرب الأهلية لم تجر على أرض الواقع فقط ، بل كانت تجرى فى الذاكرة . كانت ذاكرتنا النهضوية الحديثة تثقب ثم تفتتت مع تصاعد الحرب وتحولها إلى حالة عربية شاملة ؛ حرب الذاكرة التى تمحو الذاكرة . لم تصمد أى مقولات جاهزة ؛ كانت النصوص تنهار والمؤسسات تنهار والذاكرة تنهار . كأن عصر النهضة كان هنا بجميع نصوصه واتجاهاته يحاول أن يتدارك الصيغ والقيم التى صنعت وسط معارك إنهاء السيطرة العثمانية . لكن الحرب لم تتوقف ، والذاكرة لم تنقذ شيئا ، بل صارت هى موضوع المحاكمة . وبدا كأن الماضى القريب لا يحيل إلى شىء ، وأن القوى الاجتماعية التى تنفجر من الداخل هى المحصلة الفعلية للذاكرة التى حاولت أن تحيل نفسها إلى ذاكرة ، فتركتنا وكأننا بلا ذاكرة» . (ص ٢٦) .

والواقع العينى الذى تعيشه لبنان بكل ما يصطرع فيه من قوى ليس إلا حالة عربية شاملة تنبىء عن انهيار شامل لمشروع الحداثة

العربي ؛ ذلك المشروع الذى تخلى عن الواقع فى سبيل فرض النموذج الغربى الوارد ؛ «فالمؤسسات بأسرها لم تكن مؤسسات تشبه النمط الغربى أو أى نمط آخر ؛ إنها مجرد أوان صنعت على عجل وانهارت وستنهار بسرعة . وعقلانية النفط هى اللاعقلانية المطلقة ؛ فدولة الجيش لا تعنى مجىء الحداثة العقلانية ، بسبب كون المؤسسة الحاكمة هى أكثر المؤسسات حداثة واستيعابا للتكنولوجيا .» (ص ٢٨) .

هكذا كان مشروع الحداثة تحديثا للدولة لا تحديثا للمجتمع على المستوى السياسى ؛ يستوى فى ذلك مشروع محمد على أو مشروع جمال عبد الناصر . داخل هذا المشروع اندرج كل شىء بما فى ذلك الثقافة ، التى كانت «تنمو فى الدولة ومن أجل بناء الدولة . فى الدولة : أى داخل الجهاز الحديث . والدولة لم تصر دولة إلا بالجيش . . ومع الجيش صارت نموذج توحد القوى الاجتماعية من الخارج ، فى سلطة تقع فوق المجتمع وتعبر عن طموحاته المستقبلية» (ص ٢٨) . كان مشروع الحداثة فى مرحلتيه يحاول تحقيق نموذج منقسم إلى نصفين : «نصفه الأول فى عصور الازدهار العربى - الإسلامى ، ونصفه الثانى فى الغرب ؛ وكانت خيارات الحداثة هى محاولة الجمع بين الماضى والماضى ؛ ماضى العرب وماضى الغرب ، كى يصاغ من الماضيين مشروع جديد هو الحاضر الذى يتمرد على الانحطاط ، ويدخل فى العالم» (ص ٣٠) .

وبين الماضى والماضى ، أو لنقل بين النموذجين الغربى والعربى الإسلامى القديم ، ضاع الحاضر ، أو بعبارة أخرى ضاع النص لحساب نصوص أخرى ، وانتهى الأمر إلى فقدان الذاكرة . وإذا كان النص الإبداعى الحقيقى هو الذى يتمثل فى بنائه النصوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحا قوانينه الخاصة التى يعاد توظيف النصوص القديمة من خلالها ، فإن نص الحداثة تخلى عن ذاكرته الخاصة لحساب إحدى الذاكرتين : ذاكرة الغرب ، والذاكرة العربية القديمة .

قد يكون هذا التحليل لأسباب أزمة الثقافة تحليلا لاغبار عليه من الوجهة العامة وإن كان يتناسى - أو لنقل يتجاهل فى سبيل الحفاظ على تعارضاته الثنائية - أن الثقافة - وإن كانت فى جوهرها انعكاسا للواقع - لها استقلالها الخاص المتميز ، ولها حركتها الذاتية النابعة من قوانينها من حيث هى ثقافة . والأدب الإبداعى بأشكاله المختلفة - وإن كان انعكاسا للثقافة ، وهو من ثم انعكاس غير مباشر للواقع - له إشكالياته الخاصة النابعة من طبيعة الأدوات التى تشكل عناصر بنائه - وأهمها اللغة - تلك الأدوات التى تعد عنصرا مهما فاعلا فى الثقافة بشكل عام . نقول إن الكاتب يتجاهل تعقد العلاقات وتفاعلها بين مستويات الواقع/الثقافة/الأدب . وتلك بالتحديد هى معضلة منهجه ومعضلة نتائجه الخطيرة فيما يرتبط بأزمة النقد وأزمة الإبداع معا . وإنصافا للكاتب نقول إنه حين يتعامل مع النصوص ذاتها - ناقدا تطبيقيا - يكشف عن وعى بخصوصية الأدوات . وعلاوة على ذلك فإنه فى كتابه «دراسات فى نقد الشعر» المشار إليه ، يدرك فعالية اللغة كأداة فى صياغة النص ، فيعترف بأن الإعصار الذى «تعرض له كل شىء فى الشرق لم يستطع أن يخترق تخوم اللغة ، بل أخضعها لانحناءات متعددة . هكذا استطاعت اللغة أن تستوعب الترجمات دون أن تفقد على مستوى فنيتها - أى حين لا تكون فقط أداة اتصال [أى أداة ثقافية ، وهو أحد مستوياتها] بل مادة إبداع - علاقاتها الماضية وضوابطها ، فاستطاعت أن تنحنى ، وفى انحنائها استطاعت أن تتجدد ليس فقط فى الشعر ، بل انطلاقا من الشعر فى جميع مجالات الكتابة» . (ص ١٣ - ١٤) .

وإذا كانت اللغة من حيث هى مادة إبداع قد استطاعت أن تتجدد فى الشعر ، فقد استطاعت بالضرورة أن تعبر عن نص الحاضر ؛ بمعنى أنها لم تظل خاضعة لإطار الماضى الموروث ، ولم تفقد فعاليتها أو تتخل عنها تحت وطأة الوافد الغازى . إن صمود اللغة وانحناءها ليست إلا تعبيرا ثقافيا وإبداعيا عن الأزمة وعن محاولة تجاوزها فى الوقت نفسه . ولو كان الماضى (بمستوييه الغربى والعربى الإسلامى) قد اغتال الحاضر - كما يزعم المؤلف - لعبرَّ فقدان الذاكرة المزعوم عن نفسه بفقدان اللغة واستبدال لغة أخرى بها . أليست اللغة هى مادة الذاكرة وأداتها ؟؟ أليست هى محتوى الثقافة ورمزها فى الوقت نفسه ؟!

٢

قلنا إن معضلة المنهج عند الكاتب تتمثل فى المساواة بين مستويات ثلاثة هى الواقع/الثقافة/الأدب . وقد لاحظنا أن تحليله لأزمة الثقافة ، الذى عبرَّ عنه بفقدان الذاكرة ، تحليل يتجاوز قوانين الثقافة وفعاليتها الخاصة . وتتجلى هذه المعضلة بدرجة واضحة حين يتعرض الكاتب لأزمة النقد . ومن المهم - أولا - أن نحاول اكتشاف مفهوم الكاتب للنقد الأدبى ولوظيفته ؛ ذلك أن هذا المفهوم هو الذى سيحدد تصوره لأبعاد الأزمة ، وهو الذى سيحدد - من ثم - اقتراحات تجاوز تلك الأزمة .

يبدأ الكاتب - فيما يعلن عن نفسه - من ممارسة نقدية تنطلق من النص الإبداعى أساسا ، ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الأدبى العام ، الذى هو جزء من المستوى الأيديولوجى ، فى سبيل الوصول إلى القدرة على ربط النص الإبداعى بالممارسة النقدية [دراسات فى نقد الشعر . ص٥] ويلمح الكاتب إلى التوجه النقدى نفسه فى مدخله للكتاب الذى نتناوله هنا ، حيث يقول : «تتدرج هذه المقالات فى إطار البحث داخل النص الأدبى نفسه ، هذا لايعنى أنها متحررة من أى نسق أيديولوجى ؛ فكل تأويل نقدى يميل ، بشكل أو بآخر ، إلى مبنى أيديولوجى أو إلى منظور عام . لكن الطموح ، هو أن تصل القراءة النقدية إلى شفافية اكتشاف التركيب البنائى للنص الأدبى ؛ وفى عملية الاكتشاف هذه ، لايحاكم التأويل النقدى النص فقط ، بل يحاكم أدواته نفسها» (ص ٩) .

لكن هذا التوجّه النقدى الواقعى الواضح سرعان ما يتهاوى أمام مفاهيم وتصورات للكتابة النقدية تتعارض مع تلك المنطلقات الأولية . ونقول إن هذا التوجه النقدى توجه واقعى

لأنه ينطلق من النصّ أولا ، ولكنه لا يغفل - شأن النقاد النصيين - علاقة النص بمستويات أخرى خارجه ؛ بمعنى أنه لا يتعامل مع النص بوصفه بناء مغلقا من الدلالات ، بل ينظر إليه بوصفه بناء متميز التركيب والدلالة ، ينبع فى تشكله من أطر خارجية ، ويعود فى دلالته مشكلا لهذه الأطر ومتفاعلا فى بنائها وتركيبها . ونصف هذا التوجه النقدى بأنه توجه واقعى لأنه من جهة أخرى يدرك ما يمكن أن يقوم بين النص ونقده من تفاعل أيديولوجى ، عبرّ عنه الكاتب فى النص السابق بأن كل تأويل نقدى يميل إلى مبنى أيديولوجى أو إلى منظور عام .

من هذا المنطلق الواقعى النقدى تكون الكتابة النقدية تحليلا للنص وتفسيرا له وتقويما ؛ وهى فى ذلك كله لا تغفل الشرط التأويلى ولا تتجاوزه أو تتجاهله . وإذا تحولت الكتابة النقدية إلى إبداع جديد دخلنا فى منطقة تتجاوز توجّه الكاتب الذى عبرّ عنه فى النصين السابقين . ولكن هذا التجاوز واضح فى نصوص كثيرة للكاتب ؛ الأمر الذى يعكس تناقضا فى مفاهيمه النقدية . فالكتابة النقدية تساوى الكتابة الإبداعية ؛ «وكما أن كل كتابة إبداعية هى بمعنى ما ، استعادة لإبداع سبقها ، وقراءة/كتابة جديدة له فى زمن آخر ، فإن كل نقد إنما يقوم باستدعاء كتابات نقدية سابقة ، ويعيد إنشاءها داخل نص جديد . هذه العملية المعقدة لا تعنى أننا داخل حلقة من الاستعادات ، بل على العكس من ذلك ، تعنى أن الاستعادة تعيد إنتاج السابق عبر هدمه فى لغة الحاضر التى تعيد بناءه» (ص ١١) . وإذا كان الكاتب يعترف أحيانا بأن نقدا لنصّ لا يستطيع أن يكون مستقلا عن النص نفسه [مادام يبدأ من داخله أساسا ، كما سبقت الإشارة] ، بصرف النظر عن البعد التأويلى الذى يعبر عن أيديولوجية الناقد ، فإنه فى أحيان أخرى كثيرة يتحدث عن زمن النص وزمن الكتابة النقدية . والحديث عن زمانين مختلفين يعنى الحديث عن إطارين من الرؤية مختلفين ، وتتحول الكتابة النقدية إلى ما يشبه الإبداع الذى يعيد صياغة النص الأدبى بوصفه نصا ينتمى إلى الماضى «زمن القصيدة هو الماضى ؛ إنه جسدها الذى نقرأه أو نسمعه وقد انتهت صياغته . أما زمن الكتابة النقدية فهو الحاضر . إنه لا يستعيد ماضيا ، بل يأخذه حاضرا فى اللحظة ذاتها . من هنا ينكسر المنطق إلى نصفين : نصف للماضى ونصف للحاضر . ويأتى النص الجديد ، الكتابة النقدية ، وكأنه لا يضيف شيئا ، بل يحاول فقط أن يقول ما لا يستطيع الشاعر قوله ، أو ما نعتقد أنه لا يستطيع قوله . هذا المنطق المكسور ، يحكم كل كتابة نقدية . إنها إدراج لنص جاهز فى حركة نص لم يجهز بعد ، تكسر منطق الشعر فى تبويبه الجديد ، وتقدم إشكالية قراءة مختلفة» [دراسات فى نقد الشعر (ص ٦١)] .

وإذا كانت الكتابة النقدية - كالكتابة الإبداعية - تبدأ من النص لتتجاوزه ، فمن الطبيعى أن ينكر المؤلف وظيفة النقد بوصفه جسرا بين الشاعر والقارىء . فهذا الجسر - فيما يرى المؤلف - ليس بحاجة لوصاية أحد .

هذا التناقض بين التوجّه النظرى النقدى للمؤلف وتصوره لماهية الكتابة الإبداعية يعبّر فى حد ذاته عن أزمة المثقف التى تعرض لها المؤلف فى إحدى مقالاته (ص ٤٤ - ٥٤) حيث يقول « المثقف الحديث هو إذن « خواجه » ؛ أى مثقف يستند على اعتراف خارجى (مقاييس جديدة) بثقافته . يتكلم لغة أجنبية يرهب بها الآخرين . يخيفهم . يستند إلى قاعدة اجتماعية حديثة . . . أصبح المثقف هو المتلقى والمعمِّم لأفكار « كونية » لا تجد لها إلا أرضية هشة فى واقع تنخره الهيمنة الاستعمارية ، وتنخره الطبقات والفئات الطفيلية التى تسلقت السلطة مع هذه الهيمنة وبها » . (ص ٤٨) وهذا التوصيف لأزمة المثقف ينطبق تماماً على تصورات المؤلف النقدية ؛ فكيف نعزل الكتابة النقدية عن القارىء ؟ وكيف ننكر أن تكون جسرا يساعد القارىء على فهم العمل وعلى تلقيه ؟ ألسنا بذلك نقع فى تعميمات كونية تتجاهل ظروف الواقع التى يعد المتلقى القارىء أهم طرف فيها ونحن نتحدث عن الكتابة النقدية ؟! وإذا كان الناقد يكتب انطلاقا من النص الأدبى ويحاول أن يربطه بسياقه الأوسع ، فهل يكتب لمتعة الكتابة ذاتها ، أو يكتب لقارىء لا يستطيع تجاهل ظروفه الموضوعية ؟!

كل هذه أسئلة وإشكاليات تعبّر عن أزمة المثقف كما تعبّر عن أزمة النقاد الذين يعلنون موقفا التزاميا من الواقع ومن قضايا الجماهير ، ثم يقعون بوعى أو بدون وعى فى أسر مفاهيم وتصورات تتناقض مع ذلك الموقف الالتزامى المعلن ، وتشده - من ثم - إلى متاهات الاغتراب والتغريب ، فيتحول المثقف إلى سلطة مهمتها « حجب الواقع وتقديم صورة مشوهة مأخوذة من مرايا ماضى المستقبل » (ص ٥٣) . والمؤلف ينتمى إلى هذا النمط من المثقفين ، ويعبر بكتاباته النقدية عن الأزمة ذاتها التى أسهب فى تحليلها وفى تحليل أسبابها ، دون أن يتجاوز إطار التحليل الخارجى ، ودون أن يضع نفسه داخل « زمرة » المثقفين الذين يحلل أزمتهم .

٣

ولا يقف تعارض المؤلف مع منطلقاته الأساسية عند حدود التسوية بين الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية ، بل يتجاوز ذلك إلى نفى الوظيفة الثقافية الاجتماعية للنص الأدبى كما نفاها عن الممارسة النقدية . وإذا كانت عناصر عملية الإنتاج الأدبى فى المفهوم الواقعى هى الواقع والأديب والنص والمتلقى بما يحمله كل عنصر من هذه العناصر من قوانين وأبعاد ذاتية تتفاعل مع باقى العناصر فى إنتاج دلالة النص وفى إنتاج تأويله ونقده ، فإن المؤلف يقف عند حدود النص ، وتظل إشاراته للواقع وللأديب وللمتلقى من قبيل الاشارات الزاعقة التى تعتمد على الوثب والربط الميكانيكى بين هذه المستويات . وكما نظر إلى النقد بوصفه إبداعا جديدا وإن نشأ من النص ، فكذلك يحاول نفى الأديب لحساب النصّ . « فى (ألف ليلة وليلة) كما فى كل الأعمال الكبرى التى تأتى كشكل للتجربة التاريخية ، يغيب المؤلف فى النص ويمحى ، ويتحول النص إلى إمكانات تأويل لاحدود لها » (ص ٧٣) .

ولا بأس لو كان معنى غياب المؤلف فى النص وانمحائه أن يكون ذا وعى حاد شامل وذا رؤ ية أدبية جمالية راقية تتجاوز حدود الذات - بالمعنى الرومانسى - إلى أفق إنسانى. وليست ألف ليلة وليلة التى يستشهد بها الكاتب صنيع كاتب أو إبداع أديب؛ وتلك إشكالية أخرى على أى حال، مجالها الدراسات الأدبية الشعبية. وعلى الرغم من أن المؤلف - كما سبقت الإشارة - يرى أن للعمل الأدبى بعده الأيديولوجى، الذى ليس إلا انعكاسا لأيديولوجية الكاتب المبدع، فإنه يحلم بأن يشهد أعمالا أدبية ينمحى فيها المؤلف ويغيب، أو يموت. «نعود إلى ألف ليلة وليلة، لأننا نشهد اليوم موت المؤلف وموت النبى/الشاعر. من يستطيع أو يجرؤ أن يقول إنه يستطيع أن يُعبر أو يلتقط هذا الركام. من يستطيع أن يبحث عن موضوع أو عن فكرة أو إطار لكتابته، والمواضيع مكدسة فى طرقات المدن [راجع تعليق الكاتب على عبارة الجاحظ «المعانى مطروحة فى الطريق، فى «دراسات فى نقد الشعر» (ص ١٢ - ١٤)] والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلا، والمؤلف ضائع بين أن يعيش فى ماضيه، حيث كانت أحلام أو أوهام الكتابة هى أن تكون مبشرا وداعية، وأن يعيش هذا التراكم المدهش والقاتل لكثافة التاريخ المعاش ومأسويته، كأننا أمام كل الأزمنة وهى تختلط وتتهيأ لتعلن شيئا آخر لم نألفه؛ وكأننا أمام الفوضى التى يبدأ منها كل شىء. لذلك يغيب الكاتب - المؤلف، لم يعد هناك دور أو إمكانية أو معنى لكى تكون كما كنت فى الماضى، ولم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصا بلا حدود؛ شكلا لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها؛ يترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول، وتختفى سلطة الكتابة فى لاسلطة هذا الشكل الغامض والجديد من الكتابة» (ص ٧٣ - ٧٤).

تأكيد كلمة «يحلم»، تعبيرا منا عن تصور الكاتب لعلاقة الأديب بالنص، أمر مهم. فما معنى أن الكاتب «يحلم» بوجود أعمال أدبية ينمحى فيها المؤلف ويموت؟! وما قيمة هذا العمل المفترض ذهنيا ومادلالته؟ الحلم هنا نابع من نمط من التفكير القائم على التمنى لا على تحليل معطيات الأزمة واستكناه حلها.

ومادام الكاتب قد ساوى بين مستويات الواقع/الثقافة/الأدب، ثم بدأ من مأساة الواقع اللبنانى العربى، فلابد أن تنسحب مظاهر الأزمة - ميكانيكيا - من الواقع السياسى الاجتماعى إلى المستوى الثقافى، وتنسحب أيضا إلى المستوى الإبداعى الأدبى. وتتجلى الأزمة على مستوى الإبداع فى حالة من الضياع عبّر عنها الكاتب بأن المواضيع مكدسة فى طرقات المدن والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلا. والمؤلف أو الأديب - فيما يرى الكاتب - ضائع لا يعرف له دورا، حيث سقطت أدواره السابقة؛ دوره فى التراث بوصفه داعية القبيلة والمعبر عنها؛ ودوره فى مشروع الحداثة باعتباره جزءا من مشروعها الذى سقط. وفى حالة الضياع هذه، لاحل عند الكاتب إلا أن يموت المؤلف وتختفى سلطة الكتابة. تعبير الكاتب عن حله، واستشهاده بألف ليلة وليلة، يدخل فى منطقة الحلم، مادام كل شىء قد وصل - فى وعى الكاتب - إلى حالة من الفوضى والعدمية عبّر عنها على المستوى السياسى «بسقوط النظام»، وعلى المستوى الثقافى «بفقدان الذاكرة»، وعلى المستوى الأدبى «بموت المؤلف».

والحل الذى يطرحه علينا الكاتب - أو حلمه على الأرجح - هو حل مستورد، إذا سمحنا لأنفسنا باستخدام هذا التعبير. وهذا الحل يعكس أزمة الكاتب التى يشترك فيها مع كثير من المثقفين الذين وعى أزمتهم وأخرج نفسه من بينهم. ما الذى يعنيه مفهوم «موت المؤلف» وإعطاء مركز الصدارة للنص بوصفه شكلا وتشكيلا؟ ألا يعنى ذلك عودة صريحة ومباشرة لمفهوم النص الأدبى فى مفاهيم الشكليين والنصيين الغربيين بوصفة البدء والمعاد؟! ألا يقودنا هذا إلى مفهوم النص بوصفه نظاما مغلقا منَ الدلالة، لا علاقة له بما هو خارج عنه فى الثقافة والواقع؟! وإذا كان هذا المفهوم الغربى لموت المؤلف، واستبقاء الشكل مرتبطا بأيديولوجية تبريرية للنظام الرأسمالى الاستعمارى، ألا يعد استيراده حلا لأزمة الإبداع العربى وقوعا فى أسر التبعية وتجاهلا متعمداً لمعطيات الواقع ولظروفه؟! ثم أليس هذا كله أخيرا تكريسا للضياع والتشتت و«فقدان الذاكرة» الذى وعدنا المؤلف فى صدر كتابه بتحليل أسبابه وصولا إلى تجاوزه؟! وإذا كان الحل ذاته يعود لتكريس المعضلة وتعميق الأزمة، فمن حقنا أن نستنتج أن تحليل الكاتب للأزمة ذاتها ولأسبابها يعتمد على مفاهيم وتصورات تحتاج فى ذاتها إلى التعديل وإعادة النظر.

٤

إذا كان الإبداع الأدبى العربى يعانى أزمة ربطها الكاتب بأزمة الثقافة، وربط أزمة الثقافة بدورها - ربطا ميكانيكيا - بأزمة الواقع، فإن النقد العربى - الذى هو كتابه على الكتابة - يعانى بدوره أزمة تحتاج للتحليل الذى يقودنا بدوره إلى الحل. وإذا كان الكاتب قد بدأ كتابه بتحليل أزمة النقد، وصولا إلى تحليل أزمة الواقع، فإننا فى هذا العرض عكسنا الوضع فبدأنا بأزمة الواقع، ثم عرضنا لأزمة الثقافة، ووقفنا - ثالثا - عند أزمة الإبداع. وقد كان هذا القلب فى الترتيب مهما بالنسبة لنا؛ لأنه ساعدنا على الكشف عن ترابط المفاهيم المفرّقه على صفحات الكتاب بحكم كونه مجموعة من المقالات التى سبق نشرها. أضف إلى هذا أن عملية القلب هذه قد ساعدتنا فى بلورة مفاهيمنا التى نناقش المؤلف من خلالها، بحيث تظل المسافة بين مفاهيمنا ومفاهيمه واضحة لاتسمح بالاختلاط، وإن كانت تبرز بعض نقاط التلاقى وتؤكدها.

ولا شك أن النقد العربى يعانى أزمة هى جزء من أزمة الإبداع ومن أزمة الثقافة ومن أزمة الواقع؛ بمعنى أن هناك قانونا ما يحكم هذه المستويات ويلقى بظله على كل منها. وإذا كان الواقع ليس معطى موضوعيا ساكنا موحَّدا، بل هو حركة نشطة من التفاعل والصراع بين قوى اجتماعية ذات مصالح مختلفة وأيديولوجيات متعددة متعارضة ومتصارعة أحيانا، فإن التعبير الثقافى لهذا

الواقع يخضع بالضرورة لهذا التعدد والتعارض والتصارع . ومن هذا المنطلق يصعب الحديث عن أزمة واحدة عامة شاملة ، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الثقافة أو على مستوى الإبداع والنقد . والتعميم فى هذه الحالة ضار ؛ لأنه لا يرى إلا الواقع المسيطر المهيمن ؛ أى لا يرى إلا من خلال أيديولوجية سكونية ثبوتية هى بالضرورة أيديولوجية الطبقات المسيطرة التى لا ترى فعالية إلا لثقافتها ، وتريد أن تحجب - عن عمد أيديولوجى - ما يتعارض معها سياسيا وثقافيا وإبداعيا ونقديا .

من هنا يصعب الحديث عن أزمة واحدة فى النقد العربى الحديث . هناك أزمة . . نعم ، ولكنها ليست أزمة واحدة نصل إلى حلّها بضرب من التوهّم ؛ فالواقع العربى الراهن - على مستوى الإبداع والنقد - ليس كتلة واحدة ، بل هو تيارات ومناهج متعددة بتعدد القوى التى تتبناها وتقف خلفها . وليست أزمة هذا التيار والمنهج فى التعامل مع الواقع الأدبى والثقافى هى نفسها أزمة ذلك التيار . ولعل المنهج النقدى الواقعى - الذى يتبناه كاتب هذه السطور - يعانى أزمة ، لكنها أزمة لا يمكن توحيدها بأزمة اتجاهات أخرى فى الواقع النقدى كالبنيوية مثلا . أزمة المنهج الواقعى تنبع من حاجته إلى التأصيل والتعميق الذى يمكنه من زيادة فعاليته فى التعامل مع النصوص ؛ أما أزمة البنيوية فتكمن فى مظاهر أخرى أهمها الغربة عن واقع الإبداع العربى والثقافة العربية .

هذه مقدمة تضع أساسا منهجيا لمناقشة أزمة النقد ؛ وهو أساس غاب تماما عن رؤية مؤلف كتابنا ، فراح يفتش عن أزمة النقد فى بعض العلوم اللصيقة الصلة بالنقد الأدبى كعلم التاريخ ، ثم قاده هذا لمناقشة التاريخ الأدبى ، وانتقل مباشرة إلى أزمة النقد فى المجتمع ، التى هى أزمة النظم السياسية التى تدعى الديمقراطية فى عالمنا العربى . ويحدد الكاتب مظاهر الأزمة - أزمة النقد الأدبى - فى بعدين : أولهما الخضوع للمفاهيم النقدية الغربية ، أو للمفاهيم النقدية العربية الكلاسيكية . وثانيهما : الخضوع للسلطة السياسية ، والارتماء فى أحضانها ، والعمل فى خدمتها وتحت هيمنتها .

ونلاحظ أن البعد الأول للأزمة يمثل الثنائية التى انطلق منها الكاتب فى تحليل أزمة الثقافة وأزمة الواقع معا . وما دام المشروع القومى - مشروع الحداثة - قد انهار لأنه تجاهل الواقع وبحث عن نموذجه فى الخارج المتمثل إما فى الغرب وإما فى الماضى التراثى ، فقد آن الأوان - فيما يرى - أن «نكتشف كيف أن سحر الغرب الخفى ليس إلا وهما ، وأن استعادة تاريخ العالم لا تكون إلا باكتشاف التاريخ المحلى . كما نكتشف أيضا أن النص السلفى الكلاسيكى ليس حلا ، ولا يستطيع أن يقود إلى الحل ، بل الحل هو الذى سيعيد اكتشافه واختراقه وتنظيم دلالته ، وأن استعادة النص الماضوى هى حل مؤقت ، وتعبير عن مأزق الحل الآخر . وعندما يتهافت الحل الآخر يتهافت رد فعله أيضا ، ويكشف عن أنه ليس أكثر من عقبة تفرض علينا إعادة قراءة الماضى وترجمته إلى واقعنا المعاصر» (ص ٢٠) . ونحن بالقطع مع المؤلف فى أن الواقع هو المبدأ والمعاد ؛ فمن خلال تحليله وفهمه تصح علاقتنا بالتراث كما تصح علاقتنا بكل ما هو خارج عنا . وحين تصح العلاقة يتفاعل الماضى بالحاضر ويتفاعل الخارجى بالداخلى . لكننا يجب أن نفهم أن الواقع ليس موحدا ؛ ومن ثم فعلاقتنا بالماضى والخارجى لا يمكن أن تصح بمجرد النيّة ورد الفعل ، وإنما تصح لو صحّ الواقع نفسه ، وانتفت عنه علاقات الاستغلال ، وانتفى التعارض بين السلطة والجماهير .

ويرتبط البعد الثانى لأزمة النقد بأزمة المثقف الذى وضعته الدولة - فى مرحلة المشروع القومى - داخل مشروعها ، وأوهمته أنه معبّر عنها باعتبارها شكل الحداثة الوحيد والممكن . وحين فشل المشروع استغنت عنه ولم يعد يرضيها منه سوى تبرير سيطرتها وهيمنتها واستغلالها . «ليس أمام النقد سوى أن يعلن أزمته كى يكتشف آفاقه . فليس أمام الكتابة العربية سوى أن تعلن ، وللمرة الأولى فى العصر الحديث ، انفصالها عن جهاز السلطة ، وعن سلطتها السحرية الماضوية اللغوية ، وارتماءها فى أحضان التاريخ . فالكتابة التى لا تشير إلى أزمة الذاكرة النهضوية ، وضرورة التخلص من علاقاتها المواربة ، المتواطئة مع سلطة القمع ، لم يعد لها أى مكان ، لأنها صارت اجترارا لما اختبرنا فيه العجز والانحطاط» (ص ٢٠) . فى هذا البُعد يقترب المؤلف من أفق التحليل الصحيح أو يكاد ؛ فالتعارض بين السلطة والجماهير فى عالمنا العربى يعكس تعارض مصالح على المستوى الاقتصادى والاجتماعى . وهذا التعارض ينعكس على المستوى الثقافى ، ويتجلى فى أزمة النقد والإبداع معا . وإذا كان المثقف قد خُدِع فى السلطة فى مراحلها السابقة فاستخدمته بعد أن ظن أنه سيغير الواقع من خلالها ، فقد آن الأوان أن يدرك المثقفون أن ذلك كان وهما ، وأن مسئوليتهم الحقيقية تنبع من مسئوليتهم فى إبداع ثقافة حقيقية علمية ، تعبر عن الجماهير ، وتتبنى آمالهم وطموحاتهم .

والبُعدان الأول والثانى غير منفصلين على أى حال ؛ فالدولة فى إبّان مشروعها القومى التحديثى نظرت للنموذج الغربى ، لكنها حاولت أن تتوسط بين هذا النموذج والنموذج التراثى . وحين فشل المشروع لأسباب كامنة فى طبيعة الدولة ومؤسساتها ، تحولت الدولة إلى النموذج الغربى تابعة . ومعنى ذلك أن انكشاف وهم سحر الغرب على المستوى الثقافى والفكرى يؤدى بالضرورة إلى حتمية انفصال المثقف عن السلطة وعن التبعية لها . والعكس صحيح أيضا ؛ فكل مدخل من المدخلين يفضى إلى الآخر بالضرورة ؛ لأنهما - فى التحليل العلمى - وجهان لعملة واحدة .

لا نريد الإطالة بتكرار ما قلناه عن ضرورة عدم توحيد الاتجاهات ، أو عدم الربط الميكانيكى بين المستويات المختلفة والمتعددة ، ويكفى أن نشير إلى أن المؤلف حين ساوى بين أزمة النقد وأزمة الواقع ، سحب أسباب هذه الأزمة أيضا إلى العلوم اللصيقة بالنقد الأدبى . وعلى الرغم من كثرة العلوم المساعدة للناقد كثرة تند عن الحصر ، فقد شاء المؤلف أن يتوقف عند علم التاريخ ، والتاريخ الأدبى ، ثم المشكلة السياسية التى اختزلها فى

مشكلة الديمقراطية . لم يناقش المؤلف مثلا أهمية العلوم اللغوية بالنسبة للناقد ؛ وهى العلوم الأكثر التصاقا بأداة الأدب وطبيعته ؛ ولم يناقش مثلا علم النفس والفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع .. الخ تلك العلوم الكاشفة عن جوانب عملية الإنتاج الأدبي ، وكلها علوم مهمة بالنسبة للناقد . ولعل طبيعة المقالة - كونها مقدمة لمجموعة من الدراسات التى سبق نشرها - هو الذى حصرها فى هذا الإطار .

وحين يتحدث المؤلف عن النقد والتاريخ يتضح للقارىء أنه قد انحرف - كعادته - عما وعد القارىء به . لقد وعدنا بأنه سيقدم تحليلا يربط المستويات المختلفة بعضها ببعض : «عندما لا تكون الأزمة فى النقد فقط ، بل تكون فى موضوعه أيضا . وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى والثانية ، فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية - ثقافية عميقة ، وتحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض واكتشاف تداخل علاقاتها» (ص ١٢) . وهذا وعد لم يتحقق ؛ لأن المؤلف يتحدث عن «النقد والتاريخ» ويعنى بالنقد الفكر النقدى لا النقد الأدبى بالمعنى الاصطلاحى المفهوم . ولذلك يتوقف عند كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» وكتابه «على هامش السيرة» أو لنقل بالأحرى يشير إليهما ، لينتهى بذلك إلى أن محاولات الليبراليين - الذين يمثلهم طه حسين - كانت محاولات هشة لم ترتبط بتحول اجتماعى عميق ؛ ولذلك تراجع طه حسين عن موقفه النقدى من التاريخ ، وعاد إلى التصالح معه فى «على هامش السيرة» . ثم ينتقل المؤلف إلى مقدمة أدونيس لديوان الشعر العربى ، التى تقدم قراءة داخلية للشعر العربى فى علاقاته بالهموم الإنسانية المعاصرة .

وفى حديثه عن «التاريخ النقدى» يتحدث عن انقطاع المحاولات وعدم استمرارها ، «حتى أننا لا نستطيع أن نكتشف خيطا من التطور الداخلى الذى يصل بين أطراف أحد اتجاهات النقد العربى الحديث» (ص ١٤ - ١٥) . ويضرب مثلا على هذا الانقطاع بالنقد الواقعى . ويفسر الكاتب هذا الانقطاع بأمرين : الأول حالة الإبداع العربى الذى «يقدم صورة عن الوعى العربى بتناقضاته المتعددة ، عن وعى الحاضر ووعى العلاقة بالتاريخ أو بالرمز التاريخى» (ص ١٥) . أما السبب الثانى فيكمن فى التخلف العلمى والتقنى ، وهو التخلف الذى يفسر للمؤلف «هذا التحول الكامل إلى الترجمة المبتسرة والاستهلاك اللاعقلانى» (ص ١٥) . وهذان السببان يقودان المؤلف مباشرة إلى مجال «النقد فى المجتمع» ، مبرزا أزمة الديمقراطية فى العالم العربى ، الأمر الذى يؤدى إلى غياب النقد الاجتماعى ، الذى يؤدى بدوره إلى عدم إمكان إنتاج المعرفة الاجتماعية .

وبرغم سطحية التحليل وخلط الكاتب بين المفاهيم فقد استطاع - ربما بنوع من الحدس - أن يضع يده على أبرز جوانب المعضلة ، معضلة أزمة النقد والإبداع والثقافة والواقع أيضا ، حيث يقول : «ما معنى أن نستعير المناهج ونتكلم عن الاتجاهات النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها ، أى نعجز عن قراءتها فى سياق مُشكليتنا التاريخية الراهنة . فالتعريب ليس ترجمة للنصوص ، بل هو وضع لها فى سياق مُشكليتنا الثقافية . لذلك تبرز حاجتان : الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضى الكلاسيكى العربى ، والحاجة إلى تعريب الإنجازات العلمية المعاصرة . وفى الحاجتين نكتشف أن علينا أن نمسَّ الذى جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة» : اللغة والدين ، وأن ندفع بالنقاش كى يصل إلى معنى الشرعية ، ومعنى الدولة ، ومعنى التعدد الاجتماعى والطائفى والأقوامى ، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة التى تشكل وحدتنا الثقافية منها» (ص ١٩) .

الديمقراطية - فى نظر المؤلف - هى السبيل الأول للنقاش ، والحريّة الحقيقية تسمح بالتعدد الاجتماعى والطائفى والثقافى ، حيث يمكن للاتجاهات النقدية أن تنمو وتتواصل ، وللإبداع أن يعبّر عن وعى متصل متراكم غير مهدد بالانقطاع . ومع الديمقراطية يزدهر النقد العام ، أى النقد فى المجتمع ، فنتحرر من أسر الماضى ومن أسر الغرب معا ؛ ويمكن لنا فى هذه الحالة أن ننتج المعرفة الاجتماعية التى تؤدى إلى التقدم وازدهار الإبداع والنقد معا .

وإذا كنا قد اتفقنا مع المؤلف فى كثير من توصيفاته لمظاهر الأزمة فى مستوياتها المتعددة فإننا كنا نختلف معه فى الحل المطروح ، كما كنا نختلف معه فى تحليله لأسباب الأزمة . هنا أيضا نتفق مع المؤلف فى مظاهر الأزمة دون تحليل الأسباب ودون الحل المقترح . الديمقراطية لا شك مطلب جماهيرى مهم ، ولكن تصور أنها المفتاح السحرى لكل أزمة هو نوع من التبسيط والإغراق فى السذاجة والسطحية . والإيمان بذلك إنما يرتد إلى ما أشرنا إليه فى البداية من خلل فى منهج الكاتب واعتماده على الوثب والربط الميكانيكى المتسرع بين المستويات المختلفة .

وبعد ، فالجانب الأعظم من الكتاب - كما أشرنا فى مطلع المقالة - مخصص لدراسات تطبيقية فى تحليل أعمال أدبية ، يستحيل فى هذا العرض النقدى أن نتعرض لها . وعلى ذلك اكتفينا بمناقشة الكتاب فى خطوطه المنهجية العامة ، ونترك للقارىء أن يكتشف - إن شاء - مدى اتساق هذه الخطوط المنهجية التى ناقشناها مع الدراسات التطبيقية فى الرواية والقصة والشعر . والكتاب فى النهاية يناقش أزمة الثقافة ويعكسها ويعبّر عنها فى الوقت نفسه . من هنا كانت أهميته ، ومن هنا كانت ضرورة عرضه ومناقشته .

الاغتراب

في أدب حليم بركات

"رواية ستة أيام"

بسام خليل فرنجية

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نزعة الاغتراب عند حليم بركات . ولما كانت دراسة بركات واسعة ومتشعبة ، فقد اقتصرت على عمل واحد من أعماله الأدبية ، بغية تبيان حالة الاغتراب عند الإنسان العربي ، ومصادره ، وكيفية انعكاس هذا الاغتراب فى سلوكه .

ويظهر البحث من خلال بعض الشخصيات فى رواية «ستة أيام» طبيعة اغترابهم وعلاقاتهم بالمجتمع والدولة ، وردود فعلهم إزاء هذا الشعور الحاد ، وتطور سلوكهم ، فى محاولة لوضع حد لاغترابهم .

وموضوع الاغتراب فى الأدب العربى جديد نسبياً ، ولما تشرع الأقلام لإعطائه أبعاده الجدية . وفى زعمى أن بركات واحد من أبرز من أعطوا الاغتراب اهتماماً مركزاً ، ومن أوائل من درسوه دراسة واعية متفهمة أصيلة ، حتى ليبدو لى أن التزامه ومعالجته لقضايا الأمة العربية ، وموضوعاته القومية والاجتماعية والوطنية ، ما هى إلا أبعاد وانعكاسات طبيعية لفكرة الاغتراب القوية عنده ، التى تسيطر على أبطاله ، وتحدد مواقفهم وأعمالهم فى عملية صيرورية متطورة ، تبدأ بالمجتمع وتنتهى بسلوك عملى من شأنه أن يحدث تغييراً جذرياً على الصعيدين : الفردى والاجتماعى .

وبركات يدفع أبطاله إلى الالتزام دفعاً واعياً . والوعى عنده يبدأ بالحرية وبالاختيار الإرادى ، الذى يؤدى بدوره إلى الالتزام الحقيقى ؛ فلكى تكون ملتزماً عليك أن تكون حرا قبل أى شىء . والطريق إلى الالتزام يمر عبر حرية الاختيار ، وعبر التمرد .

وبركات - كما يقول الناقد إلياس خورى : «هو روائى نموذجى للدراسة لأنه يكشف أو يسمح للنقد بأن يكشف عناصر تكون الوعى فى أحد أوساط النخبة العربية ، أو هو يكشف وعى النخبة للمسائل المركزية التى يواجهها المجتمع العربى : حل المشكلة الوطنية والاجتماعية . وهو بهذا المعنى يتابع خطًا روائياً يبدأ مع «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، ثم يمتد إلى قطاع واسع من الرواية العربية : سهيل إدريس ، الطيّب صالح . . . حيث إن البطل هو المثقف ، وحيث ينعكس فى وعى البطل الواقع الشامل الذى تعيشه الأمة ، والذى لا تستطيع التعبير عنه من خلال نماذج من طبقات اجتماعية مختلفة ؛ فيصبح الوعى هو البطل ، ويصير البطل مثقفاً بالضرورة»(1) .

ونكاد لا نقرأ كتاباً يبحث فى الرواية العربية إلا ونجد اسم

بركات يرتبط باسم غسان كنفانى كرجلين أسهما فى خدمة القضية الفلسطينية ، وكرسا حياتها من أجلها ، أو نجده أديباً ملتزماً يكتب للأمة العربية ويبحث فى قضاياها القومية ، أو كاتباً اجتماعياً يحلل بوعى ودقة حياة المجتمع العربى التقليدى ، ويحدد مواطن الضعف ، ويكشف أسباب العجز العميقة . غير أن أحدا لم يشر إلى النزعة الاغترابية عنده ، ولم تبحث أعماله فى ضوء الاغتراب . ولا شك أن بركات أفاد إفادة ممتازة من علم النفس الاجتماعى ، ووظفه توظيفاً بارعاً فى سَبْر أغوار النفس العربية وفكرها ، وراح يدرس «الهزيمة» ويرد الفشل العربى إلى أسبابه البعيدة ، ومقدماته الأولية الكامنة فى نسيج حياة المجتمع ، وأساليبه الاتباعية وطرق تفكيره ، وعجزه عن مواجهة التحديات المعاصرة . ومن هنا كان بركات أول كاتب عربى يخرج موضوع النكبة من دورها الرومانسى الباكى ، الذى ينتحب فيه البطل ويبكى بيته من وراء الحدود ، إلى دور الانتماء الواعى الأصيل ، القادر على تحمل مسؤولياته[٢] .

وحقيقة الأمر أن بركات لم يقف عند «الهزيمة» فحسب ، بل وقف عند الذات العربية قبل الهزيمة وبعدها ، ومارس عملية تحليل نقدى للمجتمع العربى ، وأشار إلى عيوبه وخلله ، بغية توسيع رؤ يتنا للأشياء ، وتغيير تيار الوعى فينا ، كما دل على فساد النظام ، وأكد أن هزائمنا تكمن فى حياتنا وسلوكنا ومفاهيمنا ومؤسساتنا قبل أن تكون نصراً حققه العدو .

إن «ستة أيام» و «عودة الطائر إلى البحر» هما أجرأ كتابات عربية فى نقد المجتمع العربى ، وفى تصوير معضلاته وأمراضه ، يقسو فيها بركات على شعبه ، ويعطف عليه ، ويأخذ بيده . يقول إلياس خورى إن بركات «يفضح كل شىء دفعة واحدة ، دون محاولة الاحتماء بالظلال ؛ فالظلال فى روايتيه ليست أكثر من تلوين غامق فى لوحة فاقعة الألوان ، صافية ؛ والظلال تأتى لتلف اللوحة وتجعلها تتحرك»[٣] .

وبركات كاتب ممزق ؛ مزقته ويلات المجتمع العربى ، فتفجّرت أزمته فى هذا التمزق ، فحمل سوطاً حضارياً وضرب به ، يريد بواسطته هدم التخلف الحضارى ، دفعة واحدة ، ويهدف إلى المواجهة ، فالتجاوز ، وخلق الوعى الجديد ، مسلطا الضوء على أزمة التخلف الحضارى ، وأزمة الانتماء الأصيل . يقول غالى شكرى : «حليم بركات فى روايته (ستة أيام) يطرح قضية الانتماء فى حياة هذا الجيل» وقد سبق لنجيب محفوظ أن ناقش نفس القضية فى الثلاثية ، أعنى قضية «كمال عبد الجواد» ، وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتماء فى هذا المجتمع هى «الحرية» . . .

وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصراً جديداً إلى الأزمة هو : التخلف الحضارى . والحق أن أزمة الحرية ومأساة التخلف الحضارى فى المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة المنتمى فى بلادنا . . لذلك كان نجيب محفوظ فى منتهى الصدق الفنى والإخلاص للحقيقة الماثلة حين جعل أزمة «كمال عبد الجواد» تنتهى بالانتماء إلى الثورة الأبدية . . أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية «سهيل» فى أتون الأزمة ؛ فى قلب المحنة ؛ فى اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة[٤] .

إن درجة الحس المأساوى التى تعصف ببركات جعلت منه صوتاً خاصاً ، يختلط فيه الألم والأمل ؛ الشعور الحاد بالمسؤولية والعجز عن القيام بها ؛ الالتصاق بالأرض والكفر بها ؛ الإيمان بالمجتمع والاغتراب عنه ؛ التخلص من التخلف وعدم القدرة على تجاوزه . ومن هنا يتابع بركات خطه القوى الذى انتهجه بصلابة وقوة ودون مهادنة . يقول جبرا إبراهيم جبرا :

«إن لحليم بركات صوته الخاص ؛ وهو صوت قوى تتبينه بين عشرات الأصوات . فيه شىء من جمجمة الشباب الحى ، ولكن فيه صلابة نفّاذة ، تقلق الأذن ثم ترغمها على الإصغاء . . إنه صوت من رأى رؤ ى وأحس بالمأساة»[٥] .

إن هذه الدرجة العالية من الحس المأساوى عند بركات ، ورفضه العنيف لكل مظاهر التخلف القاتلة ، ولكل القيم والمعايير البالية والمفككة فى المجتمع ، وفسيفسائية هذا المجتمع وعدم تجانسه وانسجامه ، والساعات الواقفة عن الحركة والمسير فيه ، وتركيبة طبيعته الغريبة ، والغوغائية الارتجالية الفارغة ، ووجود الشخصيات «الفهلوية» فيه ، وتعلق هذا المجتمع بالغيبيات ، ورجوعه إلى الماضى فى تبرير مشكلات العصر وتفسيرها وحلها ، وعجز هذا المجتمع عن مواجهة تحديات القرن العشرين . . . كل هذا دفع بركات إلى الاغتراب . فالاغتراب عنده يبدأ مع الوعى العميق ؛ والانتماء لا يكون إلا عن طريق الوعى ؛ والوعى المقرون بالحرية هو الذى يقود إلى التغيير ؛ والتغيير لا يتم إلا من خلال الثورة الشاملة .

ومن هنا كان اغتراب بركات وعياً وانتماء وثورة معاً ، وصراعاً من أجل البقاء والتجاوز .

ومع أن عالم بركات الروائى واحد ، فإنه عالم متطور . و «ستة أيام» هى أولى رحلات الاغتراب التى بدأت فى سنة ١٩٦١ ، ثم تطورت عام ١٩٦٩ مع «عودة الطائر إلى البحر» ، وتابعت إبحارها فى «الرحيل بين السهم والوتر» عام ١٩٧٩ ، لتشكل ثلاثية متكاملة .

ولكن هل تقف رحلة بركات عند هذا الحد ؟

وهل سيأتى يوم ينهى فيه اغترابه برباعية أو خماسية ؟

لا أعتقد ذلك .

ماذا نقصد بالاغتراب ، وكيف نحدده ونفهمه ؟

لا يزال مصطلح الاغتراب غامضاً ؛ ونادراً ما يتفق الباحثون على تحديده . والباحثون يذهبون مذاهب مختلفة فى تعريفه ،

ويخلطون بين أنواعه ومصادره ونتائجه السلوكية . ويزيد هذا الخلط من غموض هذا المصطلح ، ومن عدم وضوحه . وليس فى الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه ، أو ما يبين كونه حالة مجتمعية ، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد ، أو نوعا معيناً من أنواع السلوك الفعلى ؛ إذ ليس هناك تمييز واضح بين الصعيد المجتمعى ، والصعيد الشعورى ، والصعيد السلوكى[٦] . ومن المفيد أن أستعرض بعض وجوه الاغتراب المختلفة ، عند بعض علماء النفس الاجتماعيين ، بغية تبيان بعض مفاهيمه ، وتعرف بعض وجهات النظر فيه على اختلاف زواياها . وقد أشار العالم الاجتماعى سيمن[٧] إلى وجود هذه المفاهيم المختلفة :

الاغتراب هو حالة اللاقدرة عند هيجل وماركس ؛ بمعنى أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته ؛ وكيما يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى فلا بد من تجاوز عجزه بالتغلب على نفسه ، وبالسيطرة على مخلوقاته[٨] .

أما فويرباخ فقد اهتم بالاغتراب تجاه المؤسسة الدينية ؛ فالإنسان فى رأيه مغترب لأنه يعكس أفضل ما فى نفسه على شىء خارجى ثم يعبد هذا الشىء . وبذلك يصبح الإنسان نفسه تحت سيطرة مخلوقاته ؛ فيصبح الخالق (أى الإنسان) مخلوقاً ، والمخلوق (أى الله والكنيسة) خالقاً .

وقد وصف ماركس[٩] العامل فى النظام الرأسمالى بالاغتراب ؛ لأنه لا يعمل من أجل نفسه بل من أجل غيره ، وبقدر ما يضع نفسه وجهده فى العمل ، تكتسب منتجاته قوة فى وجه ذاته ، وتصبح حياته ملكاً لغيره .

أما العالم الألمانى ماكس فيبر فيرى أن المواطن عاجز تجاه الدولة ؛ فهى التى تسيطر عليه وليس هو الذى يسيطر عليها . وقد اكتسبت الدولة مناعة تمكنها من التعالى على خالقيها والسيطرة عليهم . وهى لا تشرك المواطنين فى القرارات المهمة ؛ فكثيراً ما يفاجأ المواطن بالأحداث السياسية التى تقرر مصيره .

غير أن مفهوم العالم الاجتماعى الفرنسى إميل دوركايم يقوم على فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية ، بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك الإنسانى وضبطه[١٠] ؛ فقد فقدت القيم والرموز والمعايير سيطرتها على الإنسان الحديث وتصرفه ، بعد أن أصبحت نسبية ومتناقضة ومتغيرة باستمرار وسرعة .

وهناك مفهوم آخر يحدد الاغتراب على أنه اللامعنى ، ويشدد على الفراغ الهائل الذى يحس به الإنسان فى العصر الحديث ، نتيجة لعدم توافر أهداف سياسية تعطى معنى لحياته ، وتحدد اتجاهاته ، وتستقطب نشاطاته . وعندما أعلن نيتشه أن «الله قد مات ونحن الذين قتلناه» ، أراد فى الواقع أن يعبر عن اهتمامه بتهدم الجهاز القيمى فى المجتمع الغربى . وقد ازداد هذا الاهتمام فى القرن العشرين ، فأخذ المفكرون الاجتماعيون يتحدثون عن غياب الإيديولوجيات ، وزوال التفكير الطوباوى ، وعدم توافر الرموز والمبادىء الأساسية .

ويذهب العالم الاجتماعى الألمانى كارل مانهايم إلى أن الإنسان الحديث لا يميل إلى تفضيل تجربة على تجربة ، بل يعد جميع التجارب متساوية من حيث القيمة والجوهر . وحين تتساوى الأشياء قيمة وجوهراً ، فإن كل شىء يفقد معناه ، ويصبح بدون قيمة . ومن هنا كان التشديد على العبثية وما ينتج عنها من قلق ويأس ؛ فلا شىء يثير الحماسة[١١] .

ويعبر جرودزن عن الاغتراب بأنه «الحالة التى لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة . حيث العلاقات الشخصية غير ثابتة وغير مرضية»[١٢] . فقد كان الفرد فى الماضى يرى نفسه عضواً فى عائلة أو جماعة أو حزب أو طائفة ، أما الآن فيرى نفسه مستقلاً ومنفصلاً . فالإنسان الحديث محوط بالآخرين ، ولكنه وحيد بينهم ؛ لأن صلته بهم واهية وسطحية ورسمية ، واحتكاكه بهم تصادمى . وكونه قريباً من الآخرين وبعيداً عنهم فى الوقت ذاته ، يزيد من شعوره بالوحدة ؛ فالمسافات النفسية الاجتماعية متباعدة ، برغم انعدام المسافات الجغرافية . وكون الإنسان وحيداً ومعزولاً يسهّل تغييره وتهديمه ؛ فالفرد بمعزل عن جماعته مثل سلحفاة فقدت قشرتها الصدفية - على حد تعبير هتلر .

وهناك تعريف يحدد الاغتراب بأنه النفور من الذات ؛ بمعنى أن الإنسان لا يستمد الكثير من العزاء والرضى والاكتفاء الذاتى من ألوان النشاط الذى يقوم به ، ويفقد صلته بذاته الحقيقية ، ويصبح مع الزمن مجموعة من الأدوار والسلع ، ولا يتمكن من أن يكون نفسه إلا فى حالات نادرة[١٣] . أما الاغتراب عند حليم بركات - كعالم نفس اجتماعى - فهو عملية صيرورية تتكون من ثلاث مراحل :

الأولى : تبدأ على الصعيد المجتمعى وبنياته الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية ، ووضع الإنسان العاجز فيها ، ومدى تمكن القيم والمعايير من السيطرة على السلوك .

الثانية : هى مرحلة الاغتراب الحق بوصفه تجربة نفسية شعورية عند الفرد العاجز ، تتصف بعدم الرضى عن الأوضاع القائمة ، ورفض الاتجاهات والقيم والأسس السائدة .

الثالثة : هى النتائج السلوكية الفعلية . وهذه النتائج السلوكية يمكن أن تكون واحدة من الآتى :

- الانسحاب من المجتمع .
- الرضوخ له ظاهراً والنفور ضمناً .
- التمرد والثورة عليه[١٤] .

فكيف يشعر العربى بالاغتراب فى أدب بركات ؟ وما مصادر هذا الاغتراب ؟ وما نتائجه السلوكية ؟ وأى اتجاه يأخذ ؟

وهل يستقى أبطال رواياته اغترابهم من نظريتـه كعالم نفس اجتماعى ، أو أنه يستقى نظريته من اغترابهم الحقيقى ؟

وهل يتوافق تحليله للنتائج السلوكية للمغترب مع سلوك أبطاله ؟

هذا ما سنتعرفه فى رواية «ستة أيام» .*

ستة أيام :

هى النبوءة المبكرة لهزيمة العرب الكبرى ١٩٦٧ ، ووثيقة كشف للذات العربية ، وقصة مجتمع بـأسره يمر فى مرحلة إجهاض بعد عملية مخاض عسير . وقد ازداد الاهتمام بها بعد الهزيمة ، وراح النقاد والمراجعون يدرسـونها ويحللونها جنباً إلى جنب مع «عودة الطائر إلى البحر» ، التى صدرت ١٩٦٩ ، فى محاولة لفهم أسباب الهزيمة ، والبحث عن جذور الوعى فى الواقع العربى . . .

إنّها بحث سوسيولوجى فى إطار روائى خـلاق . قال فيه صديقى وأستاذى الأشتر : «صـدرت ١٩٦١ فى بيروت ، فكانت نذيراً غريباً بهزيمة حزيـران ١٩٦٧ ، التى تحمل على الألسنة أحياناً اسم (حرب الأيام الستة) .

والأعجب أنها تصور الأحداث تصويراً يذكرنا بأحداث هذه الحرب»(١٥) .

تبحث الرواية فى أزمة الاغتراب عنـد الإنسان العربى من خلال تخلف المجتمع وعدم تجانسـه . والقضية الأساسية التى يطرحها بركات من خلال بطل الرواية هى «قضية القدرة على تفهم الواقع المتخلف فى بلادنا ، وتجاوز ما يولده فى النفس من إحساس منفر بالقبح ، والرضا عنه بالرغم من أغلال التخلف الثقيلة . وهى القدرة على تحطيم أسوار الذات ، وخلط همومها بهموم هذه الأرض وناسها ، حتى تصبح جميعاً همومه التى يسعى للخلاص منها ، على أساس أن يكون بقومه ووطنه أو لا يكون بدونهما ؛ إذ هو لا خلاص له منها ؛ فبها تكتمل إنسانيتـه ، وتتضح معانيها ، وتتسع حدوده ، وتعمق جذوره فى الأرض ؛ ومن ثم فسعادته من سعادتها ، وشقاؤه بشقائها .

بكلمة واحدة : الانتماء . الانتماء العميق الواعى إلى الوطن وقضيته ، والامتلاء بهما ، والفرار إليهما من التوتر والحيرة والضجر ، أمراض المجتمعات المعقدة»(١٦) .

أحداث الرواية تدور حول مدينة رمزية اسمها «دير البحر» . تمثل فلسطين ، إلا أنها ترمز إلى الوطن العربى الكبير ، وتحاصَر هذه المدينة وتنذَر بالاستسلام من قبل العدو : «أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض» - كما يقول السطر الأول فى الرواية .

وحين ترفض دير البحر أن تستسلم ، تنشأ معركة تنتهى بإحراق المدينة ؛ إلا أن دير البحر تنبثق من رمادها ، وتولد من جديد .

فالمعركة تقع فى وضع لا يستطيع فيه المجتمع المتخلف أن يواجه معـارك مصيريـة ؛ فالتخلف القـائم فى المجتمع يحـول التحـديات إلى هـزائم أكيدة . ومن هـذه النقطة حلت نكبة ١٩٤٨ ، وتبعتها نكسة ١٩٦٧ . إلى آخر التسميات . . .

والرواية تقع فى ٢٣٢ صفحة ، قسمها الكاتب إلى ستة أيام أو فصول ، لن ألجأ إلى استعراضها بالتفصيل ، وسأقتصر على تحديد الشخصيات وتصوير مواقفها وفكرها .

سهيل : بطل الرواية ، ابن دير البحر ، عاش مدة طويلة فى أوربا ، وعرف الحضارة الغربية ، وتثقف بثقافة واسعة ، غير أنه شعر بالضجر والفراغ والقلق ، ومل كل مغرياتها . عاد إلى بلدته (دير البحر) فاصطدم بمرارة الواقع ؛ فدير البحر فسيفسـاء ، مليئة بالفوضى والسطحية والتناحر ؛ فالشعارات التى لا معنى لها ، والخطب الفارغة ، تملأ كل شىء . «أيتها البلدة الموزعة ؛ المرأة تلبس البنطلون تقف إلى جانب المرأة المتحجّبة بعباءة سوداء سميكة ، الواحدة منها تتجاهل الأخرى ، تنفصل عنها ، السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة»(١٧) .

يشعر سهيل بالاغتراب عن المجتمع بوضعه المزيف ؛ عن نظام هذه المدينة ومؤسساتها وناسها وعلاقاتها ، يعصره التمزّق ، ويجرف شخصيته إلى صراع مؤلم مع النفس ؛ فهو ينتقد كل شىء ؛ يريد تبديل القيم والتقاليد ؛ يريد تغيير المجتمع إلى ما يجب أن يكون عليه ، ويرفض ما هو واقع .

وحين وقع إنذار العدو ، كان سهيل قد أمضى فى البلدة مدة سنة ، عمل خلالها معلماً فى مدرسة . وكان طوال ذلك الوقت يبحث فى وطنه عن أرض صلبة تكون موطئاً لقدمه . وعلى الرغم من إيمانه وحبه لبلده ، فـإن الحيرة مـا انفكت تلفه ، والشعور بعدم الاندماج يدفع فى رأسه أفكارا متناقضة ؛ فهو بين إقدام وإحجام ، يفكر أحياناً فى الابتعاد وأحياناً أخرى فى الموت من أجل الوطن . يتردد ؛ يشعر بـالضجر ؛ بـالحب للناس حوله ، وبالكره لهم .

فمجتمع «دير البحر» يريد أن يقاتل بلا تخطيط ؛ يريد أن يجابه الأعداء بالوهم والخرافة ، بلا نظام . وهذا الشكل الفوضوى فى المواجهة يجعله يؤمن بعدم جدوى هذا النوع من الكفاح وسط هذا التناقض الغريب . «كيف يواجهون الأعداء ؟ بالبندقية العتيقة ، والمسدس ، والخنجر ، والوهم الخرافى فى الرؤوس ، والساعة المتوقفة عن المسير؟»(١٨) «أحس أحياناً أن كفاحنا بلا جدوى . رجل يبصق فى الشارع ؛ امرأة حافية ؛ بائع حلوى ينكش أنفه ؛ طنبر يقف أمام مقهى الشعب . نحن نحارب بلا مخطط ؛ الفوضى تملأ كل شىء ؛ إنها فى الأساس ؛ فى صلب حياتنا»(١٩) .

ويستمر هذا الشعور العاصف القلق بين حبه لشعبه وعدم

إيمانه بفعالية واقعه المتخلف ليزيد من تمزقه ، وليدفعه إلى تسليط الأضواء قوية على مظاهر تخلفه ، وطبيعة حياته العاجزة عن فعل أى شىء ، حتى عن مواجهة الحقيقة ذاتها ، على نحو يؤزم حدة اغترابه ، فيستعرض لنا بنية المجتمع الممزق بعلاقاته الواهية ، وروابط الناس بعضهم ببعض ، حتى نتبين حقائقها فى القاع البعيد .

فالحى الشمالى فى البلدة فى خلاف دائم مع الحى الجنوبى . أما عائلاته فهى متنافرة مفككة ؛ والبيوت فى المدينة تحيط بها الأسوار العالية من كل جانب كى تحمى النساء وتمنعها من رؤية الشمس ، وعقربا الساعة الكبيرة فى وسط البلدة لا يتحركان .

أدرك سهيل أن الأعداء ليسوا المشكلة الرئيسية ، وأن هذا الشعب هو عدو نفسه ، وأن الفشل ينبع من الداخل فى الدرجة الأولى : «قد فشلنا الآن أمام أعدائنا فى الخارج ؛ لأننا تجاهلنا أعداءنا فى الداخل . علينا أن نثور على تراثنا أيضاً»(٢٠) . وكأنى به يردد آية القرآن الكريم «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»(٢١) .

ويحب سهيل «ناهدة» ، إلا أنها من دين آخر . وهذا هو ما يجعل هذا الحب دنساً فى نظر أهل البلدة ؛ فلا يجوز لرجل أن يحب فتاة من دين مختلف عن دينه ودين آبائه . وقد منعته أمها من لقاء حبيبته ، بحجة أن الرأى هو للدين ، وأن هذا الحب يشكل وصمة عار بحق العائلة ، كما أن المجتمع يرفض هذا ، وينهى عنه ؛ كما منعته من حرية الكلام حول الموضوع ؛ فالتقاليد والعادات لا تسمح ؛ وهذا كل ما فى الأمر ؛ فليس هناك حرية فى الاختيار . ولكن سهيلا يرفض هذا المنطق ، ويخاطب أم ناهدة وهى تسأله أن يكف عن حب ابنتها : «نرفض الأشياء التى تفرض علينا ؛ نعتقد أن من حق كل شخص أن يختار مصيره»(٢٢) . ويقول لصديقه فريد حول نفس الموضوع : «إننى أرفض أن أؤمن بشىء لمجرد أن أهلى يؤمنون به ؛ أرفض أن أتبع دون أن أختار . ليس من حقى أن أضع الأجيال القادمة فى قمقم وأغلق عليها ؛ أحرمها أن تتنفس بحرية . بأى منطق يسلبوننى حقى ؟»(٢٣) .

كل هذه الأمور فصلت «سهيل» عن جذوره ؛ ورأى سهيل أن مدينته بشعبها مفصولة عن الجذور ، وازدادت أزمة علاقته بالمجتمع سوءا . لكن إنذار العدو ، والمعركة القريبة الواقعة خلال أيام ، ورغبته فى البقاء والمشاركة ، وحاجته الملحة للانتماء ، وإيمانه بانبثاق الربيع فى بلده ، ويقينه بولادة جديدة ؛ كل ذلك دفعه إلى الانتظار ، برغم شعور الاغتراب المرير الذى يشل نفسه . هاهوذا يقول : «بى حاجة للانتماء ؛ الانتماء للحقيقة ؛ هذه أرضنا ؛ فيها نجوع وفيها نشبع . هذا الشعب تافه الآن ، لكنه فى السابق عبد أدونيس . لم يعبده من أجل جماله ؛ عبد فيه الموت من أجل انبثاق الربيع»(٢٤) «تحت ركامات الموت فى هذا الشعب انتفاضه حياة رائعة ، من ضمنها يمكن أن يخلقوا من جديد»(٢٥) .

ناهدة : حبيبة سهيل ، من الدين الآخر ، وابنة زعيم البلدة وشهيدها إبراهيم العامرى ، الذى استشهد فى المعركة ، فأصبح رمزاً فى دير البحر ؛ رمزاً مقدساً . وناهدة فى نظر أهل البلدة تجسيد لهذا الرمز ، وهى لذلك شىء آخر مختلف . إنهم لا يتصورونها محبة ؛ فابنة الشهيد شىء ، أكثر من إنسان ، وعليها أن تحافظ على التقاليد ، وتتمثل بما خلع عليها من الرموز والقداسة . إنهم يريدونها أن تبقى فى هالة جوفاء من اللاواقعية المزيفة ؛ أن تكون مسحوقة تحت ضغط الآخرين :

«لا تستطيع أن تتكلم . عالمها ضيق . جدران سميكة تشرنقها . صور أبيها المعلقة على الجدران تشرف عليها أينما جلست . الناس يريدونها أن تكون قديسة لأن أباها عرف كيف يموت من أجل بلاده ويستولى على مشاعر الناس . أصبح فى نظرهم رمزاً للبطولة والتضحية والرصانة وأشياء أخرى لم تخطر بباله . لا تستطيع أن تؤمن بما يؤمنون به . حاولت ، ولكنها فشلت . ليس بإمكانها أن تكون قديسة . متى تفهم أمها ؟ متى يفهم الناس ؟»(٢٦) .

فناهدة أسيرة قيم لا تؤمن بها ، وتقاليد لا تعنى لديها شيئاً . تشعر بالظلم ، وبفقدان الحرية حتى فى الحب الذى يحلم به كل إنسان على وجه المعمورة ، وتحس بالعجز عن تحقيق الذات ؛ وكل ما عليها هو أن تكون حسب ما يريده الآخرون ، وكأن إرادة خارجية تصنع مصيرها ؛ تجردها من عواطفها ، وتأمرها بالابتعاد عنها ، وتحولها إلى صنم يضاف إلى أصنام الأولياء ، ويدور معها مع دوران الأرض حول الشمس .

«القداسة تجرد الأشياء من الحقائق . قدسنا إبراهيم العامرى . فنصبنا له تمثالاً فى وسط البلدة . لم نقدسه فقط ، بل كل ماترك ، بما فى ذلك ناهدة . لذلك نجردها من لحمها ودمها وعظامها . لا نستطيع أن نتصور أن ناهدة تحب . هل نستطيع أن نتصور أنها تأكل وتشرب وتذهب إلى المرحاض وتحلم برجل ؟»(٢٧) .

وناهدة أحبت سهيلاً ؛ فقد كان الحب الأول فى حياتها ، وصارحته بهذا الحب ، إلا أنها عاجزة عن التصريح بحبها أمام أمها وأمام أهل البلدة ؛ فلا يجوز لعلاقتها أن تنفضح ؛ فهما من دينين مختلفين ؛ وهذا من شأنه أن يدنس قدسيتها ، وأن يسىء إلى شرف أبيها ، وكانت أمها قد قرأت مذكراتها ، وعرفت بحبها لسهيل ، فمنعتها من لقائه . ولكن ناهدة كانت تقابل سهيلا خلسة ، وكانت الأم فى الوقت نفسه تراقب ابنتها ، وتتبعها . وقد استطاعت أن تلحق بها فى مكان بعيد كانا قد ذهبا إليه للقاء بعيداً عن الأنظار . وهناك حذرتها من الفضيحة ، وطلبت من سهيل أن يكف عن لقاء ابنتها ، وهددته بأنها عازمة على سجنها

فى البيت إذا ماالتقى بها ثانية ، وطلبت منه أن يقبل بما فرضته الأديان . وحاول سهيل أن يدافع عن وجهة نظره ، إلا أن الأم حرمته من القول ، ومن التعبير عن أى شىء ، ومضت بابنتها ، تاركةً إياه وحيداً يفكر فيما يؤمن به دون أن تستمع إليه .

التحق سهيل بالمهمة التى أنيطت به من قبل رئيس بلدية دير البحر . وتقضى هذه المهمة بأن يقوم بالاتصال برئيس أركان دولة عربية شقيقة ، من أجل تنسيق التخطيط للمعركة ، ومن أجل المساعدات فى السلاح والمال . وهو فى مهمته كان يفكر فى ناهدة . اتصل بها ، وسألها أن تلتقى به ، إلا أنها كانت غير قادرة على لقائه ؛ فهى تخاف أمها والناس ، وتشعر فى الوقت ذاته بالغربة عنهم ، وتنفر منهم ؛ فلا شىء يربطها بهم سوى قيودهم التى تدمى يديها وفكرها ؛ فأفكارها تختلف عن أفكارهم ، وتتناقض مع مفاهيم المؤسسة الدينية التى يسيرون وفقاً لتعاليمها ، وتتعارض مع الأعراف الاجتماعية التى يحافظون على حرفيتها ؛ «فالأشياء التى استشهد أبوها من أجلها لا تعنى لها شيئاً ، تكرهها دون أن تدرى لماذا»[٢٨] .

وهى تعيش فى مرحلة متوترة من الضياع والتمزق ، وقد امتلأت نفسها اقتناعاً بالغضب والرفض ، ولكنها بقيت عاجزة عن التمرد والرفض ؛ وكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تستمع للموسيقى وتبكى ، وكأنها تنتظر من سهيل أن يخلصها من هذا الواقع :

«سهيل ، لماذا تتركنى وحدى ؟ حسبتك ستستمر فى حصار أسوار بيتنا حتى تنهدم فأخرج إليك ، وأرتمى على صدرك مثل قميصك ؛ أرتمى على قدميك مثل شريط حذائك ، أيها الفاتح الكبير ، دع جنودك يقدمونى إليك قرباناً»[٢٩] .

غريبة تخاطب غريباً ، وكأنها تجد فيه قوة تشحن غربتها بمعان جديدة ، وأمل خفى ، ومصير مجهول ؛ فقد وجدت نفسها الضائعة فى شخصه وفكره ؛ ينهضها من سباتها ، ويريها الحقيقة ، دون أن تصل إليها .

وحين فقد سهيل الأمل فى لقائها ، أدرك أن هذا الحب يقف فى طريق مسدود ، وأنه لا سبيل إلى تحقيقه ؛ فحبيبته يسيطر عليها الخوف ، وحبها يتسم بالصدق والخنوع ، فكره هذا الحب العاجز الذى لا يسبب إلا العذاب والألم . ولام ناهدة لعجزها عن لقائه ، وحملها مسئولية قطع العلاقة بينها ، فخط إليها رسالة وهو فى مهمته يواجه معركة المصير ، يقول فيها : «ناهدة ! أمك تغلق النوافذ على حياتنا ، فتقبعين وراء النوافذ . كان الأحرى بك أن تحطميها . يؤلمنى أن تستسلمى لهذه الإرادة التى تستبد بمصيرنا . لا أريد أن يكون حبنا تلهيا بأشياء صغيرة . تأملى أن تكون مشكلتنا أنك لا تستطيعين الخروج من وراء أسوار بيتك ؛ لم تنزعى الحجاب ؛ الحائط أصبح حجاباً . سأحاول ألا أراك . لا أريد أن أعذبك بعد الآن . باسم هذا الحب أطلب منك أن تنسى كل شىء . لا حاجة آن تجيبى على هذه الرسالة»[٣٠] .

لمياء : شخصية نسائية من دير البحر ، عاشت فى لندن ، وعشقت الحضارة الأوربية بكل ما فيها من غث وسمين . عادت إلى بلدها فشعرت بالاغتراب العميق عنه ؛ فهى لا تؤمن بمجتمعها . كل ما تؤمن به هو الحضارة الغربية ؛ فلا شىء يربطها بدير البحر . تجلس فى البيت تستمع إلى الموسيقى الأجنبية ؛ موسيقى الجاز الصاخبة ، تحرك فيها المشاعر الجنسية . أسطوانات فاجنر وشوبان تجعلها تحلم بالعالم المثالى الغربى . وهى ترفض كل ما فى مجتمع دير البحر ، وتنفصل عنه بفكرها ووجدانها ؛ تنفصم عنه ، وتيأس ، وتكره تراب بلدها ، وتبتعد عنها ، وتشمئز من تخلفها وقيمها البالية . وهى تعطى جسدها لأى غريب قادم من أرض أخرى ، فقط لأنه غريب عن دير البحر ، إمعاناً فى الانسلاخ عن مجتمعها وهروباً منه .

يلجأ سهيل إليها حين لا يستطيع لقاء ناهدة . وكأنه يريد أن يهرب من اغترابه فى أحضانها الدافئة المليئة بالشهوة . وهى تتهم سهيلا بعدم الاستقلالية وبالخنوع ، لأنه يرفض أن يهرب من دير البحر فى معركة مصيرها ، وتقول له غاضبة :

«أما نحن فسنهرب . سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة ، والشوارع الضيقة ، والحريم والأسوار حول البيوت ، وثيابى الداخلية كى تنام معها فى أيام الصيف فى بلاد الوهم . سنهرب ، سنهرب»[٣١] .

إن تفكيرها فى لندن وحضارتها لا يتوقف لحظة واحدة ؛ فهى مأخوذة بها ، معجبة بناسها ومسارحها ، سارحة فى موسيقاها وأحداثها : «كم أود أن أترك هذا البلد ! أيام لندن لا أنساها ؛ الجامعات والحدائق العامة والمسارح والموسيقى والكتب والبشر . نعم البشر ؛ نعيش فى عالم بلا بشر ، بلا شىء»[٣٢] .

وكان سهيل يناقشها مملوءا بالوعى والإيمان بضرورة تعلقه بالأرض ، وبحاجته للانتماء والبحث عن الحقيقة . لكن سلبية لمياء كانت أقوى من أفكاره ؛ وهى لا تزال تشعر أن قروناً تفصلها عن شعبها : «كيف يمكن أن أشعر بالانتماء ؟ لا أريد أن أحدق بالموت ، أريد أن أحدق بالحياة ؛ أن أعبر صميمها كالسهم»[٣٣] . وهى فى الوقت الذى تنقشع فيه من أعماقها مشاعر الحب لبلد ها ، وتنغرس فيها مشاعر الكراهية له ، تروح تستجدى «سهيل» من أجل أن يقيم معها علاقة جنسية ، وكأنها تهرب من اغترابها فى أحضان الجنس . وهى ترفض البقاء فى دير البحر ، كما ترفض الإسهام أو حتى التفكير فى تغيير المجتمع الذى ترفضه[٣٤] .

فريد : ابن دير البحر البار ؛ حبه لها عميق الجذور ؛ فكل قطرة من دمائه هى لدير البحر ومن أجلها . يؤمن بها ، ويقبل

كل قيمها وتقاليدها . لا يعرف الاغتراب إلى نفسه طريقا ؛ فالاغتراب كلمة غير موجودة فى قاموس حياته ، وهو لا يريد أن يسمع بها . إنه رمز يمثل رمز دير البحر فى صدقه وإخلاصه وحماسته ، ويرى أن عليه أن يضاعف من مسؤولياته وعمله أمام مشاكل البلدة ؛ فهو يلجأ إلى التكيف مع الأوضاع الصعبة بدلا من التذمر منها .

وأمام إنذار الأعداء وتهديدهم بمسح البلدة عن وجه الأرض ، يدرك فريد بلا تردد أو تفكير أن الموت هو الرد الوحيد : «عند المعركة سنواجه الموت ؛ سنقف فى قلبه ؛ نحدق به ؛ نهزمه أو نتشرد»[٣٥] . ففريد يحمل لواء التحدى بأنبل صوره ، مدفوعاً بالشجاعة والالتزام الوجدانى والإيمان العميق بحب الأرض وضرورة الدفاع عن وجودها ، فيسرع منذ اليوم الأول للإنذار إلى تنظيم المقاومة الشعبية ، ويبدأ بتدريب الشبان ، ويتولى عملية توزيعهم وتنظيمهم . وهو ينسق عمله مع رئيس البلدية ، فيكلف الرجال بمهامهم ، ويشد من أزرهم ، ويمنع عنهم الخوف ، ويقوى فيهم قوة الإرادة والصمود ، ويشعر البلدة بمسئوليتها التاريخية فى القتال ، ويمنع الرجال من الهرب ، ويهدد أصحاب السيارات ؛ فكل همه هو أن يقاتل أو يموت .

يطلب من سهيل أن يذهب إلى الدولة الشقيقة مع «عبد الجليل» من أجل طلب المساعدة ، ومن أجل ترتيب كيفية وصول صفقات السلاح فى أثناء المعركة . وهو يوجّه الأوامر إلى بقية الرجال ؛ فكل الجهود يجب أن تتوجه إلى المعركة ؛ فلا وقت لإضاعة أية دقيقة .

وفى اليوم السادس ، فى ساعات الفجر الأولى ، ينطلق الرصاص من كل مكان فى دير البحر ؛ فالعدو يغدر بالبلدة قبل انتهاء مدة الإنذار بيوم كامل ؛ إذ كان من المنتظر أن تبدأ المعركة فى اليوم التالى : «إنها معركة حقيقية يواجهونها عراة . الدوى يغمر البلدة . الناس يتراكضون فى الشارع نحو البحر . السيارات تزعق . أزيز ، لعلعة»[٣٦] .

أين جيش الدولة الشقيقة ؟ أخبار سهيل انقطعت . «عبد الجليل هرب بالأموال»[٣٧] . الأعداء موزعون فى جميع أنحاء البلدة ؛ فقد تسللوا فى الليل ، دون أن يشعر أحد بهم . وانطلق فريد إلى مركز المجاهدين . وكان قبل خروجه من البيت قد حمل أباه المريض إلى النافذة ، ووضع البندقية بين يديه ، وركزها على كتفه ، وصوبها نحو الزقاق المواجه للنافذة ، وودعه ، واتجه نحو الباب الخارجى وأغلقه وراءه بسرعة حتى لا يسمع استغاثة عمته . ثم يأخذ خمسة من المجاهدين الذين وصلوا إلى المركز ، ويتجه بهم إلى الحى الغربى لمواجهة الأعداء . لكن العدو أحاط بهم من خلف ، وأطلق رصاصه عليهم . وقد استشهد مجاهدان على الفور ، وآخران جندلهما الرصاص الغادر . وما زال فريد ينتقل من حى إلى آخر ، يتابع عملية تنظيم المعركة ، ويحاول حصار العدو ، ورده عن تراب أرضه ، بإرادة لا تعرف الخوف ، وبإيمان لا يتزعزع ، إلى أن سقط صريعاً فى معركة المصير ، وقد اختلطت دماؤه بتراب الأرض التى يحبها .

والآن نحن أمام شخصيات أربع ؛ ثلاث منها مغتربة ، وواحدة مندمجة ؛ ففريد هو الشخصية الوحيدة التى لا تشعر بالاغتراب ولا تعرفه . وهو شخصية ثابتة مستقرة ، لا تزيدها الأيام الستة إلا إصراراً على الاندماج فى هذا الشعب ، وإلا تعلقا بتراب الأرض وناسها وتقاليدها وقيمها . إنها شخصية منتمية بالوجدان ، مفطورة على الإيمان بالأرض ، وهى تمثل شخصية الإنسان العربى الذى يقبل واقعه ، مدفوعاً بصدقه وطيبته ، ويخلص لوطنه ، ويضحى فى سبيله بحياته ، حتى بدون أن يرفع الأسئلة ، وبدون أن يفكر إلا فى الإخلاص لأمته . وهو جندى يطيع الأوامر دون أن يشارك فى صنعها . إنه يقبل كل شىء ، ويبذل طاقاته فى كل الظروف من أجل الأرض التى ولد فيها ، والتى تشكل رمز وجوده ، وتصنع هويته القومية . إن «فريد» هو صورة الشخصيات الفردية الطيبة فى مجتمعنا العربى ، التى تجرفها الحماسة إلى الاستشهاد ، والتى تؤمن بسلامة الواقع ، وتتبعه دون مناقشة أو خيار . هى إذن شخصيات مخلصة ، لا تريد أن تعمل الوعى ، كما أنها لا تريد أن تشارك فى صنع هذا الوعى . إنها شخصيات تابعة بلا حرية أو وعى ، بغية الوصول إلى الهدف السياسى فقط . هذا الهدف ينحصر فى دفع الأعداء عن احتلال الأرض ، وإبعادهم عنها ، ولا شىء آخر .

أمّا الشخصيات الثلاث الأخرى : لمياء وسهيل وناهدة ، فهى شخصيات مبحرة فى اغترابها ، ممزقة ، معتصرة بالضياع . فما مصادر الاغتراب عند هذه الشخصيات الثلاث ؟ وما ردود فعلها ونتائجها السلوكية ؟ وهل تمكنت من حل أزمة اغترابها ؟ وكيف ؟ وهل تشترك هذه الشخصيات فى ظواهر مشتركة ، أدت بها إلى مشكلة مشتركة ، ونتيجة واحدة ؟.

لمياء وسهيل كلاهما عرف حضارة الغرب وعاش فى أوربا مدة من الزمن ، وكلاهما عاد إلى بلده يحمل وعياً مختلفاً ؛ فهو يريد تغيير الواقع القائم وهدمه . أما لمياء فترفضه دونما إرادة فى تبديله . كلاهما نعم بالحرية فى بلاد الغرب ، وشعر بفقدانها فى بلده . عرفا القيم الغربية ، وأحسا بتفتت القيم فى وطنهما ، وشعرا بالعجز . لكن الفارق بين الشخصيتين كبير ، والمفارقات بينهما بعيدة ؛ فسهيل عاد إلى وطنه ، يملأه الانتماء ، فاصطدم انتماؤه بمرارة الواقع ، فأحجم عنه . وهو يحب شعبه ، ويتألم له ، ويحمل آلامه ، ويبحث عن الطريق لتجاوز واقعه ، ويبحث عن الحقيقة الواعية والانتماء الأصيل . عاد إلى بلده فتحول انتماؤه إلى اغتراب . غير أن لمياء رجعت إلى بلدها تحمل نفسية مغتربة ، حتى قبل أن تطأ قدمها أرض الوطن . إنها تشعر باللاانتماء الغريب ، وتكره البلدة وأهلها وبنى شعبها ، وتشعر

بزيف كل شيء . وقد جعلتها شخصيتها السلبية ذات الموقف السابق للأحداث ، النافر من الأرض ، المجرد عن كل مسئولية أو هدف - جعلتها تعيش فى عزلة تافهة لا تعنى إلا الهروب والانسلاخ عن أمتها ، دونما تبرير لمثل هذا النوع من الانفصام . لقد كان همّها الوحيد حين اقتربت ساعات المعركة هو أن ترحل عن وطنها ؛ فهى لا ترى فيه إلا العجز والموت الأكيد ، وهى تريد أن تمارس حياتها المجردة من أية قيمة فى بلاد الغرب ، تنعم بهدوئها وأجوائها ، وتستمع إلى الموسيقى ، وتستلقى بغباء على شاطىء البحر . وكل ما فعلته فى دير البحر منذ عادت إليها هو التذمّر والتبرّم ، وتوجيه الشتائم ضد هذا المجتمع المتخلّف ، كما أنها حاولت إشباع رغبتها الجنسية مع الغرباء عن بلدها .

إن غربة لمياء هى غربة مزيفة ، لا تعنى شيئاً إلا الهرب من الواقع دون محاولة مواجهته ، والتعلق الأعمى بالغرب وبقشوره ، واعتبار مشكلاته قيما جديدة تضيفها لمياء إلى قائمة قيمه التى تعدها كمالا ومثالية وتقدما . لقد هربت لمياء ورفضت كل القيم المقدسة ، وانهزمت بضميرها فى معركة المصير .

وهكذا بقيت مغتربة ؛ ولم تحاول أن تحل مشكلة اغترابها إلا بالانسحاب الكلى الكامل .

أما الشخصيتان الرئيسيتان : سهيل وناهدة ، فهما اللتان تستحقان منا وقفة واهتماما بأمر اغترابهما وتطورهما وتجاوزهما لهذا الاغتراب ؛ وهما اللتان تشكلان ساحة صراع مع المجتمع ، يبدأ بالتمرد ، ويستمر بالتحدى والرفض ، وينتهى بتحقيق الانتصار فالتغيير . وكأن خيطا غريباً يربط بين هاتين الشخصيتين ، ويوحّد بينهما ، ويدفع بهما إلى مصير مشترك ؛ فهما تلتقيان فى رحلة اغترابهما ؛ رحلة تمزقهما وعذابهما ، وكأن منطق التاريخ بمعادلته الجدلية (نفس الظروف تؤدى إلى نفس النتائج) تنطبق عليهما ، وتصنع مصيرهما الموحد . لقد التقيا فى الحب ، وتجرعا مرارة الغربة ، ثم تجاوزاها معاً .

إن جملة من الأسباب والمصادر دفعتهما إلى هذا النوع من الاغتراب ، كان العجزواحدا منها ؛ فكلاهما يشعر باللاقدرة والعجز عن الاشتراك فى تقرير مصيرهما . كان سهيل فى بلده مواطناً مسحوقاً ؛ فدير البحر تسيطر على كل الأمور دون أن تسمح لأحد بإبداء الرأى ، أو الإسهام فى صنع القرارات ، أو المشاركة فى جوانب نشاطها وفى قياداتها ؛ فالأصوات مخنوقة ، والمعارضة ملغية من دستورها ، ولا وجود لها ، وليس لأحد حق الاختيار .

إن هذا النوع من العجز السياسى ، الذى يتطلب من المواطن أن يكون غائباً عن المسرح ، شاء أم أبى ، وهذه الدكتاتورية الظالمة ، قد دفعا سهيلا إلى غربته السياسية .

أما ناهدة فإنها وإن لم تعرف هذا النوع من الاغتراب السياسى فلم يكن اغترابها يقل مرارة تجاه العائلة والدين ؛ فهى لا تؤمن بتقاليد المؤسسة الدينية التى عاشت فى أجوائها ، والتى لم تكن تعنى لديها شيئاً . وهى - من ثم - تكره كل العوائق الاجتماعية ، والخرافات المتمثلة فى تقديس الزعامات الوهمية . إن ذلك المجتمع المتعصب ، الذى ينزع إلى الطائفية الضيقة ، والذى لا يستطيع أن يقبل علاقة حب حقيقية وصادقة ، لا يمكن إلا أن يكون مجتمعاً مزيفاً ، يعانى أمراض الوهم وضيق الأفق ، ويتقن فن صنع القوالب الجاهزة ، ويفلح فى تثبيتها فى أعناق الشعب ، ويحجب - من ثم - الحقيقة عن الرؤية . ويشارك سهيل فى هذا النوع من الشعور ؛ فكلاهما ممنوع من الحب ، وعاجز عن تحقيقه ، ومسحوق تحت سلطة العائلة والدين . وهما يتخبطان فى بحر الضياع ؛ كل منهما يطلب من الآخر أن يخلصه . ناهدة تستصرخ سهيلا : «حسبتك ستستمر فى حصار بيتنا أيها الفاتح الكبير ، لماذا تتركنى وحدى ؟»[٣٨] فى حين نرى سهيلا يوقع اللوم والمسؤولية عليها : « تقبعين وراء النوافذ ، كان الأحرى بك أن تحطميها»[٣٩] . إنهما غريبان عاجزان ، مجردان من القدرة ، يعصرهما الألم .

ومصدر آخر من مصادر الاغتراب التى دفعت بهاتين الشخصيتين إلى عدم الانسجام مع المجتمع ، هو التناقض الناشىء عن انحلال القيم والمعايير وتفككها ،وعجز هذه القيم السائدة - نتيجة لذلك - عن السيطرة على سلوك الإنسان وضبطه ؛ فهذه القيم تجمع التناقض والغموض إلى جانب الغوغائية السطحية ، وتبتعد عن الواقع تماماً . وهى لا تعكس إلا الزيف والتضليل ، ولا تمثل إلا الخديعة والرياء والكذب . وسرعان ما يكتشفها المرء ، ويغترب عنها ، حين يتعرى له تناقضها ونفاقها ، وعدم قدرتها على تجسيد الحقيقة ، وإمعانها فى تشويهها . لذلك كانت الخطب والشعارات مرفوضة عند سهيل ؛ فهو يشيح عنها كلما سمعها : «نموت من أجل الوهم والفراغ، إننا نعيش أيضاً من أجل الموت والفراغ . الموت والحياة شيء واحد . «ماذا يفهم بائع الحلوى ذاك عن الموت ؟»[٤٠] .

فالواقع يتناقض مع الأهداف ويسير فى خط معاكس لها : «تحتلفون حول أشياء تافهة . جيل يأكل ويشرب ويلعب الطاولة وينام مع زوجاته بعد الظهر فيما يعد الأعداء المخططات لقهرنا ؛ فيما هم يعدون الخطط كنت أنت تبنى سورا حول بيتك كى لا تقع العيون على حريمك»[٤١] ففى أيام الحرب لا تسمع إلا الشعارات والخطب الحماسية من رجال أتقنوا مثل هذا النوع من المزايدات الكلامية حتى أصبحت جزئا لا ينفصل عن وجودهم . ويؤلم «سهيل» هذا الوضع ويزيده ضياعا وغربة : «يريد أن يبتعد فقط . لماذا يحس بالضياع كلما وجد نفسه يسمع خطاباً ؟ لم ينفر ؟ إنه يكره أن يضيع فى المجموع»[٤٢] .

فالقيم التى يؤمن بها سهيل تتناقض مع القيم المفككة التى لا تعنى شيئاً إلا التضليل ، والتى تصطدم بقيمه التى يحلم بها . لذا ينفر منها ، ويدرك أن كل شىء فى البلدة سائر إلى انكشاف .

وحين تنهار دير البحر فى زمن بالغ القصر ، يصرخ سهيل : «أين الخطب والتدريب ؟ شىء مذهل ! كل ما قاموا به من استعدادات يتلاشى بأقل من نصف ساعة»(٤٣) .

أما ناهدة فتشعر بانحلال القيم وتفسخها على صعيد العائلة ؛ وتصبح هذه القيم المفككة والمسيطرة غير قادرة على إقناعها بالحقيقة ، وما عادت - من ثم - تقنعها بضرورة التزامها بها ، وما عادت صالحة لأن تضبط سلوكها أو تسيطر عليها . وتتساءل لماذا لم تتزوج أمها بعد موت أبيها : أمن أجل الوفاء لشبح الأب الذى لا يعنى شيئاً بالنسبة إليها ؟ أم لأن والد أمها رفض ذلك ، فى الوقت الذى تزوج فيه هو نفسه من امرأة لم يعرفها قبل أن ينام معها . وقد وصفت هذا المظهر بكونه «سلالة عبيد ! سلالة عبيد !»(٤٤) وكذلك رفضت ناهدة «العار» بوصفه قيمة اجتماعية ، ومفهوماً يشكل عائقا أمام الحب ؛ فهى لا ترى فى علاقتها بسهيل ما يمت إلى العار بصلة ؛ فالحب عاطفة سامية ، وحقيقة تمثل قيمة أخلاقية لا يجوز نكرانها فى سبيل الالتزام بقيم بالية لا صحة لها فى أساسها .

غير أن الفسيفسائية القائمة فى مجتمع دير البحر كانت مصدرا لعب دورا أساسياً فى الاغتراب عن المجتمع والدولة معا . فالتنافر الواضح والقائم فى البلدة يمنع من تأليف وحدة حقيقية بين أجزائها ، ويمنع عنها الانسجام . فالأفكار متباينة ، والتصرفات مختلفة ؛ وهى لا توحى بأنها بلدة واحدة ذات تاريخ واحد . إنها ممزقة من الداخل ، وغريبة التركيب : «غريبة دير البحر ! بعضها فى القرن العشرين ، وبعضها فى ما قبل العصر الحجرى»(٤٥) .

والعائلات فى دير البحر متنابذة ؛ فالحى الشمالى فى خلاف دائم مع الحى الغربى . وفى إبان المعركة كان كل واحد يهتم بالهرب بعائلته ، متجاهلا عائلات الآخرين ؛ فالولاء هو ولاء عائلى وليس ولاء للوطن ككل . ووسط المعركة ، وأمام الموت القادم ، يبدأ استغلال المواطن لأخيه المواطن ؛ فالحس الوطنى معدوم ، والمسؤولية هاربة أمام الجشع والموت ؛ «صراخ وشتائم وعويل ، النساء والأطفال والشيوخ يزدحمون على أبواب السيارات . معاونو السائقين يقفون فى الأبواب لا يسمحون لأحد بالدخول قبل أن يدفع خمس ليرات . قبل ذاك كان الراكب يدفع ربع ليرة»(٤٦)؛ فمثل هذا الوضع المريض ، إضافة الى التعصب الطائفى المتزمت الذى يرفض العلاقة بين شخصين من دينين مختلفين ، من شأنه أن يدفع هذا المجتمع إلى مزيد من الفسيفسائية ، وإلى مزيد من اللاوحدة والتفرقة ، ويجعل من هذا المجتمع مجتمعاً طائفياً بعيداً عن العلمانية . ويبقى الدين مرتبطا بالدولة ، ولا يسمح بإقامة الزواج المدنى ، فيؤدى - من ثم - إلى فقدان الماهية القومية ، ويشوه جوهر هويتها الأصلية .

كل هذه الأشياء مجتمعة ، يضاف إليها عدم التطور بل الجمود ، ترمز إليها الرواية بالساعة المتوقفة عن المسير والحركة ، وتختلط جميعاً بفقدان الحرية بكل أشكالها وأنواعها ، وتؤدى بشخصيات الرواية إلى الاغتراب الحقيقى ، وتجرفهم بأمله .

إن هذا العجز الكامل هو الذى دفع بـ«لمياء» إلى الهرب . لكن الأمر مختلف عند سهيل وناهدة ؛ فقد تجاوزت هاتان الشخصيتان اغترابها ، وخرجتا منه ، صانعتين إشارة فجر جديد ، ومبشرتين بالنصر ؛ فكيف تمكنتا من تحويل الهزيمة إلى فوز ؟ وكيف كسرتا قشرة البيضة المتكلسة التى بنتها الأجيال ؟

نعود إلى سهيل الذى التحق بمهمة الاتصال بأركان الدولة العربية الشقيقة . كان معه «عبد الجليل» ، إلا أن هذا الأخير قد سرق الأموال المجموعة لشراء السلاح ، ووشى بسهيل إلى سلطات العدو . «عبد الجليل» هذا ، كان يدعى الوطنية وحب الأرض ، يبيع شعارات النضال وضرورة التمسك بالأرض وعدم الهروب ، ووجوب الشهادة والموت فى سبيل القضية ، إلى آخر ما هناك من كلمات وعبارات طنانة ، نسمعها من أفواه المزايدين من أبناء شعبنا ، المنافقين بضمائرهم ووجدانهم ، الخائنين لأرضهم وترابهم ، الواشين بالشرفاء والصادقين إلى سلطات العدو أو عملائه . وهكذا قبض العدو على سهيل فى طريق عودته من الدولة الشقيقة ، وأدخلوه زنزانة التعذيب من أجل أن يعترف ويعطيهم المعلومات التى حصل عليها من الدولة العربية الشقيقة . وقد مارس العدو ضد سهيل أبشع أنواع التعذيب ، من صفع ، وضرب ، وجلد بالسياط ، وإهانات وممارسات بهلوانية ضده ، تستهدف تحطيم نفسيته وغسل دماغه . وكان يخضع للتحقيق بعد كل عملية تعذيبية يتعرض لها ويطرح عليه السؤال : ما الغاية من اتصالاتك ؟ . لكن سهيلا الذى «تعلم أن يحس بمسئولية تجاه العالم»(٤٧) لم يخبرهم بشىء ؛ وهو «لن يعترف مهما كانت النتائج»(٤٨) . «بعد غد يزحف على رأس جيش لإنقاذ دير البحر ويرد عنها الجراد»(٤٩)؛ وفى الوقت الذى كان فيه سهيل مسجوناً فى زنزانة العدو ، يتعرض لأشكال الإرهاب وأبشعها كافة ، كان الرجال الشرفاء فى دير البحر يقاتلون دفاعاً عن وجودهم ، فى حين استمر العدو فى حربه الباردة ضد سهيل من أجل أن يعترف . «تركوه حتى استطاع أن ينام فأيقظوه . دفعه أحدهم إلى الوراء ، فتلقاه الآخر بحذائه . ارتمى إلى الأرض ، دفعه أحدهم ثانية فتلقاه آخر بلكمة على وجهه فترنح إلى الوراء ، وشعر كأن جسده يكاد ينقصف عندما تركزت قدم على ظهره ، ودفعته بقوة إلى الأمام . ترك جسده يتقاذفونه كيفما شاؤ وا .

- تريد أن تعترف .
- أعترف بماذا ؟

أحس بلسعة سوط بين كتفيه ، وصوت الحارس يدوى :
- اسكت أيها الوقح ! حدّق فى الضوء حالاً .

- إلى متى أحدّق فيه ؟
- حتى تعترف .
- إذن سأحدّق إلى الأبد(٥٠) .

أما دير البحر فقد سقطت فى يسر ؛ ولم يكن من المنتظر أن تنهار بمثل هذه السرعة . لقد أكلتها الحرائق فاستسلمت ، ودخلها العدو .

وضحك الضابط ؛ فلم يعد هناك حاجة إلى اعتراف سهيل . وقاده إلى سطح السجن ، وأشار إلى مكان بعيد حيث لاحت دير البحر وقد أمست خرابا :

- فهمت لماذا لم نعد بحاجة إلى اعترافك ؟

ظل يحدق فى النار والدخان ، الضابط يقول ساخرا :

- بعد قليل تتحول إلى رماد .
- الرماد يخصب الأرض .
- فسنستغلها نحن .
- لوقت قصير(٥١) .

أما ناهدة فحين قرأت رسالة سهيل التى أرسلها إليها قبل التحاقه بمهمته ، والتى سألها فيها أن تقطع العلاقة بينها ، بسبب عدم قدرتها على تحطيم الأسوار حولها ، فقد انتابتها موجة حادة من الغضب ، غيرت فيها مجرى الوعى ، فاندفعت فى الشوارع والطرقات تبحث عن سهيل ، وقررت ألا تعود إلى البيت مالم تره . لقد ذهبت إلى أماكن تدريب المجاهدين ، وتسلقت التلال ، تسأل عنه . وفوجئت جموع المجاهدين بها ؛ فلم ينتظر أحد مثل هذه الصراحة منها ؛ فابنة العامرى تبحث عن حبيبها فى دير البحر ، متحدية تراث شعب بكامله . ولما لم تجده ، استندت إلى جزع شجرة كبيرة ، وصرخت فى ألم :

«سهيل ، أرجوك أنقذنى ! قل لى ما أفعل ! فقط قل لى ! تريدنى أن أنزع ثيابى هنا وأواجه أمى والحجارة والعالم عارية؟»(٥٢) وتستمر ناهدة فى ثورتها هذه ، ناشدة الخلاص من شعورها المكبوت طوال سنى حياتها ، وراغبة فى هدم كل الأشياء دفعة واحدة . بعد أن كانت مسحوقة : «أعدك أن أمزق كل ما حاكت العناكب حولى من خيوط.سهيل ! سأهدم الحائط على وجهى»(٥٣) .

وكانت أمها تتبعها وتطلب منها أن تعود إلى البيت ، وأن تكف عن أعمالها ، خشية الفضيحة ؛ إذ لا يصح أن تصدر مثل هذه الحركات عن ابنه الزعيم العامرى . لكن ناهدة ازدادت فى تمردها ورفضها ، وهددت أمها بالانتحار إن هى استمرت فى مضايقتها ، وخاطبت أمها «أنا بحاجة إلى فضيحة . أريد أن أتحدى كل هؤلاء الناس . أكره العناكب أكرهها»(٥٤) . «حياتى لى . أريد أن أحياها أنا»(٥٥) .

وفى الوقت الذى تثور فيه ناهدة ضد قيم مجتمعها وظلمه ، يتزايد شعورها نحو الأرض حرارة وحبا . إنها تحبها وتريد البقاء فيها . لم تفكر قط فى الهرب ؛ كل ما فكرت فيه هو أنها قد تجبر على مغادرتها بسبب العدو . لذلك نراها تمتلىء حنيناً بذرات ترابها وتقول : «غداً إذا ما تشردنا ، كم سنحلم بهذه الأحلام العارية ؛ بساتين البرتقال ، وأمواج البحر ، والتراب الأحمر . سنحلم بهذه الدروب والانحناءات والمرتفعات والأودية .. سنمتلىء بالحنين ونبكى»(٥٦) .

وهكذا استطاعت ناهدة أن تحل مشكلة اغترابها عن طريق التمرد والرفض الممزوج بإرادة التغيير والثورة .

وهكذا استطاعت هاتان الشخصيتان أن تتجاوزا اغترابهما تجاوزا حقيقيا ، يستند إلى حقيقة الإيمان وحقيقة الرفض معا ؛ الإيمان بالمجتمع ، والرفض له ، عن طريق الوعى ، والاختيار الإرادى الحر ، والتمرد الثورى . وقد اتصف تمردهما بالشجاعة والمسئولية ، والإبداع ، وانتقلا بوعيهما العميق والأصيل من الانتماء الهامشى المتوارث ، إلى الاغتراب الحاد ، الذى كشف لهما رؤية جديدة، تحملا فيها أنواع العذاب النفسى والجسدى ، من أجل العودة إلى الانتماء عودة أصيلة واعية لا رجعة فيها ولا قلق ، وتجاوزا بمثل هذه التجربة كل الأشكال والأنماط الموروثة والإطارات الضيقة ، فشككا فى الأصول ، وحررا العقل من السلفية والماضى ، وانفتحا على العالم . والقضية لا تنحصر فيهما ؛ إنها قضية مجتمع كامل ، كلنا أبطاله ، حين نبحث لأنفسنا عن الخلاص عن طريق هدم الأصول التى فتلتها الأجيال بحبال لا تصلح للمجابهة ، فنأتى نحن لنحررها ونتحرر ، وننطلق لمواجهة الشمس . فالرواية تصور مجتمعنا العربى فى حالة تناقض (تناقض الوعى مع الواقع) ، وتبحث - من ثم - عن الحلول . ومالم يكن هذا الوعى فلا يمكن للتناقض أن يحصل . وما لم يكن هذا الوعى ممزوجاً بالحرية ، مقروناً بالرفض والتمرد ، ثائراً ، وعميقاً فى اغترابه ، باحثاً عن الجذور فى هدى هذا الاغتراب ، لما كان بإمكاننا أن نلتزم بهذا الشكل المتناهى فى أصالته ، الذى التزم به سهيل عن إيمان لا يتزعزع ، وإرادة لا يمكن قهرها . لقد حول البطل القضية الشخصية إلى قضية اجتماعية وسياسية ، أو حول القضية الاجتماعية والسياسية إلى قضية شخصية ؛ إذ ليس هناك فصل بين القضيتين ، وربط بذلك قضاياه وهمومه بقضايا الوطن وهمومه ، وقاتل من أجل القضيتين اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى «هذا الخيط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كفكرة لا تنفصل عن ذاته ؛ أى أنه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التى نبت من ترابها ، فكرة واحدة لا تتجزأ»(٥٧) .

إن «سهيل» و «ناهدة» فى اغترابهما ، يكشفان الحقيقة المرة التى نلتف حولها ونتناسل منذ قرون دون أن ندرك فحواها ؛ فهما يكشفان التخلف الحضارى الرهيب الذى نعيشه ، ويرفضانه ، ويحاولان كسر كل أشكال العجز بمعولهما الذى صنع منه الوعى المقرون بالحرية والتمرد معولا حادا . وقد تجلت مظاهر هذا

التمرد برفض كل ما من شأنه أن يعيق التطور ؛ فرفضا القيادات السياسية العاجزة ، والمؤسسات الدينية المتعصبة ، والعلاقات الاجتماعية المستندة إلى تقاليد ومفاهيم بالية لم تعد صالحة لمجابهة التحديات ومواكبة العصر ، ودعيا إلى تحرر المرأة وإعطائها مسئولياتها وحقوقها ودورها فى المجتمع ، ورفضا العقلية المسيطرة بتعسفها وجهلها وقسوتها فى خنق الحريات وإخماد الوعى . وأيضاً فإنهما يسلطان الضوء قوياً وساطعاً على أزمة الانتماء وسط هذا النوع من التخلف المكبل بالقيود الفولاذية ؛ هذا النوع من الانتماء الذى يصطدم بمرارة الواقع ، ويريد أن يتجاوزه فجأة وبلا مقدمات تمهد له الشروط اللازمة لنجاحه أو لقبوله على الأقل . غير أن الواقع الملموس والمستند إلى الحقائق التى تُعرى هذا المجتمع وتكشف موقعه ومكانه فى سلم حضارة القرن العشرين ، وتقارنه بالمجتمعات المتقدمة التى تحقق كل يوم تقدماً جديداً على صعيد العلم والتكنولوجيا ، وتكشف لنا سعة الهوة العميقة بيننا وبينها ، وتعطينا الشعور بالقزمية والهامشية ، يجعل الكاتب يضرب بقوة وجبروت بسوطه الحضارى اللاذع من أجل إسقاط الوعى دفعة واحدة ، ودون سابق إنذار ، صارفاً النظر عن مئات السنين التى كان مجتمعه فيها ولا يزال يعيش فى نمط معين من الحياة ، وتلفه تركيبة خاصة من القيم والمفاهيم والأساليب وطبيعة التفكير . غير أن الكاتب يؤمن بقوة أن عملية إسقاط الوعى هذه هى ضرورية للتغيير ، بخاصة ونحن نواجه تحديات مصيرية لا تنتظر الاستيقاظ البطىء المتكاسل ؛ فالأعداء كما يقول الكاتب : جائعون فى أعماقهم لأن يحتلوا هذه البلاد[٥٨] . كما أن تخلفنا بكل أشكاله يعوق عملية المواجهة ، ويشل القدرة على التحدى . لهذا فقد صدقت نظرية الكاتب حين انهارت دير البحر فى أقل من ساعة . وإذا كانت هذه الرواية قد كتبت فى عام ١٩٦١ ، وعدت عملية إسقاط غير مقبولة ، فكيف إذن نفسر نكسة حزيران ١٩٦٧ ، التى جردتنا من كل شىء ، وكنا عاجزين فيها عن مواجهة العدو والذات ، وأمسينا أضحوكة تاريخية أمام العالم كله ، أضحوكة أكسبتنا عاراً لن يغفره التاريخ ؟ وإذا كانت هذه الرواية سابقة للوعى العربى ومتنبئة بمستقبله ، فإن كل ما كتبته الأقلام بعد حزيران ١٩٦٧ لا يتعدى فى حقيقته ما جاء فى الرواية نفسها ، التى طبعت قبل هذه الحرب بمدة ستة أعوام ، وعندما راح الجميع يدعون إلى إسقاط الوعى . ومن هذه الزاوية أختلف مع الناقد إلياس خورى الذى رأى أن الرواية تحاول إسقاط إيديولوجية غربية فى المجتمع العربى ، الذى يختلف فى طبيعة تركيبه عن ذلك المجتمع ، إسقاطا مباشرا لا ينسجم مع آلية تطور المجتمع العربى[٥٩] .

إن الانتماء الواعى والتخلف الحضارى أزمتان واقعتان فى حياتنا ، تهددان وُجودنا القومى ، ومن هذه الزاوية راحت الرواية تدفع بأبطالها إلى الاغتراب ، كى تعرض لنا هاتين الأزمتين ، وكى تصور كيفية الخروج منها ، ممثلاً بناهدة وسهيل فى انتمائها الواعى ، وفى كشفها لعيوب التخلف القائم .

فالوعى فى مرحلة الاغتراب الحقيقى هو الذى يعطى الأشياء فلسفتها الحقيقية ، وصورها الواقعية ، ويبرز تناقض ما هو قائم مع ما هو واجب ، ويدفع العقل إلى التحرر والبحث عن الحلول ، من أجل تجاوز هذا الواقع وتبديله . وإذا ما تجلى هذا الاغتراب فى الوعى والحرية - كما تخبرنا الرواية - فإن هذا الاغتراب سائر نحو البناء والتغيير ، ونحو تجاوز الاغتراب نفسه ، إلى الانتماء الأصيل . وهكذا رأينا سهيلا يفضل التعذيب والموت على أن يعطى العدو المعلومات . ولو تصورنا رجلا آخر لا يتحلى بهذه الدرجة العالية من الانتماء فكيف تكون النتيجة ؟ أما كان سيعترف من اللحظة الأولى وبعد لسعة السوط الأول ؟

وقد رأينا «عبد الجليل» المنتمى بلا وعى أو اغتراب ، كيف سرق أموال السلاح ووشى بسهيل فى معركة المصير ؛ ورأينا «لمياء» بغربتها السلبية اللاواعية ، كيف انهزمت من البلدة كى تنهزم من الموت . فغربتها العاجزة العمياء هذه لا تقل خطرا عن انتماء عبد الجليل الخائن ؛ فكلاهما بلا وعى ، ومن هنا كان عجزهما . وقد تراءت لنا صورتان من صور الاندماج ؛ إحداهما صادقة ، يمثلها «فريد» ، والأخرى مزيفة ، مثلها «عبد الجليل» . ويبقى اغتراب سهيل وناهدة اغترابا مبدعا ، واكتشافا أصيلا دائما ، ورؤية جديدة غنية ، تقصد الاغتراب من أجل غربلة الذات ومسح التضليل عنها ، وتهدف إلى وعى الواقع وكشفه ، من أجل مواجهته وتغييره وتجاوزه نحو البناء والنصر وبلورة الهوية القومية .

وكلمة أخيرة : لايمكن الفصل بين بركات الروائى وعالم الاجتماع ، وإن كانت رؤيته الروائية سابقة لرؤيته بوصفه عالم اجتماع . غير أن معرفته الدقيقة بالسلوك الإنسانى ، واكتشافه للحقائق ، وغوصه فى تشعبات العلاقات بين الفرد والمجتمع ، وسبره العميق لأغوار النفس ، وتصويره لصراعها واغترابها ، كل هذا جعل من كتاباته جمعا بين الرواية وعلم النفس الاجتماعى ؛ وكأن تخصصه فى علم الاجتماع إنما جاء توظيفا إبداعيا لأدبه ، دفع به نحو الخلق . أما نظريته فى الاغتراب من حيث مظاهره ومصادره ومواقفه فتتوافق مع نظريات أبطاله ، إلا أنها تختلف عنهم فى النتائج السلوكية . ففى الوقت الذى يرى فيه بركات عالم الاجتماع أن الإنسان العربى «محصن ضد عدوى الاغتراب والثورة الحقيقية الشاملة ، ضمن قلاع الدين والعائلة والحركات شبه الثورية والخوف من الخارج ، مما يجعله يختار الرضوخ بدلا من الثورة»[٦٠] - نرى بركات الروائى يرفض

الحلول الوسط ، ولا يؤمن بالرضوخ ؛ فأبطاله متطرفون ثوريون ، يحملون معاول الهدم والبناء ، ويرفضون أنصاف الحلول ، كما نراه يهاجم الانهزاميين الذين يبيعون بلادهم ويهربون .

والسؤال يبقى : متى يشعر العربى بالاغتراب الكامل عن المجتمع ؟ ومتى تتحول غربته الحقيقية إلى ثورة شاملة تعيد إليه جذوره المعلقة فى الهواء ؟ وأصوله المفقودة ؟

الهــوامش :

• أود الإشارة إلى أن رواية «ستة أيام» تعد فى نظر الدكتور الأشتر أحسن رواية عربية كتبت عن النكبة ؛ إذ يقول : «إن الرواية فى بنائها الحساس ، ورسم شخصياتها ومعانيها التى بسطناها ، وشاعرية لغتها ، من أحسن روايات النكبة ، وقد توفرت لكاتبها - على صغر سنه يوم كتبها - تجارب كثيرة وثقافة متنوعة خصبة ، تجلوها الرواية وتدل عليها . فتصويره للتجربة الجنسية تصوير حى .. وقد خلطه برموز دقيقة موحية توفر عليه الابتذال وتجلل وجه التجربة بالشعر .. ومعرفته المختمرة بنفسية المرأة العاشقة .. وفهمه لوجوه التخلف .. ورصده المعبر لدلالاتها فى كبت طاقة الحياة وتشتيتها .. وقدرته بعد هذا كله على أن يبصر حقائق القوة التاريخية التى تعمل فى دعم الحياة فى هذا المجتمع المتخلف .. وامتلاؤه بهذا الوطن وجيشان حبه له ، والخوف عليه ، وتصويره لهذه الأحاسيس الرائعة التى تجعلنا نشد عليه بالقلب والأضلاع .. واستيعاب أساطيره القديمة وقدرته على فك رموزها الحية ، وشد حصانها ذى الجناحين الأبديين إلى عربة العصر .. ثم وضع هذه الحقائق كلها فى تفسير الموقف الذى نقفه من العدو لنستطيع فى ضوء تحليله أن نخرج من الأزمة ..

فمما قلناه جميعاً تستوى هذه الرواية فى موضعها المتقدم من الحركة الروائية التى تتناول النكبة بالتصوير والتفسير وتعالج من خلالها أزمة المنتمى فى مجتمعنا المتخلف» . انظر : دراسات فى أدب النكبة ، عبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، ١٩٧٥ ، دمشق ، الصفحات : ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ -٤١ .

(١) إلياس خورى «ثلاثية حليم بركات» ، وعى الشاهد والبطل ، السفير ، عدد ١٨/١٧/١٩٧٩ .

(٢) لابد من الإشارة إلى أن رواية «ستة أيام» لحليم بركات - ١٩٦١ - هى ثانى رواية عربية - من حيث التأريخ الزمنى - كتبت عن النكبة . إلا أنها أول رواية مواجهة بعيدة عن الاستسلام والدموع ؛ فقد سبق لعيسى الناعورى أن كتب رواية «بيت من وراء الحدود» سنة ١٩٥٩ ، غير أنها رواية انهزمية برمتها ، ودعوة إلى الاستسلام أكثر منها إلى المواجهة . أما غسان كنفانى فقد جاءت روايته الأولى «رجال فى الشمس» فى أواخر عام ١٩٦٢ . انظر «دراسات فى أدب النكبة» لعبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٧٥

(٣) تجربة البحث عن أفق ، إلياس خورى ، منظمة التحرير الفلسطينية ، صفحة : ٦٨ بيروت - ١٩٧٤ .

(٤) «بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية» غالى شكرى ، صفحة : ١٢ العاملون فى النفط ، العراق ، حزيران ، ١٩٦٩ ، العدد : ٨٤ .

(٥) «الصمت والمطر» جبرا إبراهيم جبرا ، المقدمة :صفحة ٢٦ دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٥٨ .

(٦) أدين بما ورد عن مفهوم الاغتراب والنظريات المختلفة فيه ، إلى بحث فى علم النفس الاجتماعى بعنوان : الاغتراب والثورة فى الحياة العربية ، حليم بركات ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ . والبحث متشعب ، فاقتبست منه ما يلائم غرضى مع التصرف .

(٧) Melvin Seeman. On The Meaning Of Alienation, American Sociological Review, Vol.24,1959.

(٨) Carl J. Friederich (ed), The Philosophy Of Hegel, Random House, N.Y., 1954. PP.3—21.

(٩) Herbert Aptheker (ed), Marxism And Alienation, Humanities Press. N.Y,1965 T.B.Battomore And M. Rubel (eds) Karl Marx: Selected Writings In Sociology And Social Philosophy. Watts And Co, 1956.

(١٠) Emile Durkheim. Suicide. Free Press. N. Y. 1966.

(١١) Karl Manheim. Dignosis Of Our Time. New York, Oxford University—Press, 1964.

(١٢) Morton Grodzins, The Loyal And The Disloyal, University Of Chicago Press, 1956, PP. 134.

(١٣) E. Fromm. The Sane Society, New York: Rinehard And Co. 1955.

(١٤) تجدر الإشارة إلى أن اللاقدرة وتفكك المعايير - على الصعيد المجتمعى - هما مصدرا الاغتراب عند بركات ، بينما العزلة نتيجة سلوكية . انظر : حليم بركات ، الاغتراب والثورة فى الحياة العربية مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ١٩٦٩ .

- ستة أيام ، حليم بركات ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ . هى الرواية الثانية لبركات ؛ إذ سبقتها رواية (القمم الخضراء) ١٩٥٦ .

(١٥) دراسات فى أدب النكبة - عبد الكريم الأشتر : دار الفكر دمشق ، ١٩٧٥ ، صفحة : ٢٥ .
(١٦) المصدر السابق ، صفحة : ٢٦ - ٢٧ .
(١٧) الراوية ، صفحة ١٢ .
(١٨) الرواية ، صفحة :١٣ .
(١٩) الرواية ، صفحة : ٤٢ - ٤٣ .
(٢٠) الرواية ، صفحة : ٣٧ .
(٢١) القرآن الكريم ، سورة : الرعد ، آية : ١١ .
(٢٢) الرواية ، صفحة :٣٧ .
(٢٣) الرواية ، صفحة : ٤٦ -٤٧ .
(٢٤) الرواية ، صفحة : ٩٧ .
(٢٥) الرواية ، صفحة : ١١٠ .
(٢٦)الرواية ، صفحة :١١٧ .
(٢٧) الرواية ، صفحة : ٤٩ .
(٢٨) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
(٢٩) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
(٣٠) الرواية ، صفحة : ١١٩ - ١٢٠ .
(٣١) الرواية ، صفحة : ٩٥ .
(٣٢)الرواية ، صفحة : ٩٠ .
(٣٣) الرواية ، صفحة : ٩٩ .
(٣٤) الرواية ، صفحة : ١٠١ - ١٠٢ .
(٣٥) الرواية ، صفحة : ٥٦ .
(٣٦) الرواية ، صفحة : ٢٠٤ - ٢٠٧ - ٢٠٨ .
(٣٧)الرواية ، صفحة : ٢٠٣ .
(٣٨) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
(٣٩) الرواية ، صفحة : ١١٩ .
(٤٠) الرواية ، صفحة : ٤٤ - ٤٥
(٤١) الرواية ، صفحة : ٥٢ - ٥٣ .
(٤٢) الرواية ،صفحه :١١٦ .
(٤٣) الرواية ، صفحة : ٢٢٤
(٤٤) الرواية ، صفحة : ١٢٥ .
(٤٥)الرواية ، صفحة : ٩٣ .
(٤٦) الرواية ، صفحة : ٢١٧ .
(٤٧) الرواية ، صفحة : ١١٢ .
(٤٨) الرواية ، صفحة : ١٨١ - ١٨٢ .
(٤٩) الرواية ، صفحة :١٨٢ .
(٥٠) الرواية ، صفحة : ١٩٧ - ٢٠٠ .
(٥١) الرواية ، صفحة : ٢٣٠ :- ٢٣١ .
(٥٢) الرواية ، صفحة :١٢٢ .
(٥٣) الرواية ، صفحة : ١٢٣ .
(٥٤) الرواية ، صفحة :١٢٤ .
(٥٥) الرواية ، صفحة : ١٢٥ .
(٥٦) الرواية ، صفحة: ١٨٤ -١٨٥ .
(٥٧) بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية ، غالى شكرى ، العاملون فى النفط ، العراق ، حزيران ١٩٦٩ ، العدد ٨٤ ، صفحة : ١٣ .
(٥٨) الرواية ، صفحة : ٢٤ .
(٥٩) إلياس خورى ، تجربة البحث عن أفق ، «مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» - منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، بيروت ، ١٩٧٤ . الفصل الرابع : إسقاط التغيير الاجتماعى ، الصفحات : ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - - وصفحة : ٧٤ . وانظر أيضاً : إلياس خورى : ثلاثية حليم بركات ؛ وعى الشاهد والبطل - السفير ، عدد : ١٩٧٩/١١/١٨ .
(٦٠) الاغتراب والثورة فى الحياة العربية ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ صفحة : ٤٣ .



الشعر والموت
في زمن الاستلاب
.. قراءة في "أوراق الغرفة (٨)"
للشاعر أمل دنقل

اعتدال عثمان

١ - ١

يموت الشعر في حياتنا كل يوم ، ويموت الشعراء ، أو ينتقلون من زمن الشعر إلى زمن الثرثرة ، - وشتان بين زمن وزمن . يموت الشعراء وقد يصمتون ، وفي الصمت موت آخر . لعلنا نسأل : لماذا يموت الشعر ؟ لماذا يصبح رأساً معلقاً على أبواب مدننا العربية العتيقة ؟ لماذا يصبح جسداً ، بغير رأس ، تائهاً في أروقة السياسة وفي أسواق المال وهيمنتها الأخطبوطية ؟ أسئلة ملحاحة وضاغطة ، يثيرها اختفاء صوت شاعر مميز ، شغل خلال عمره القصير ، الذي كان يركض نحو هوة الموت ، كما ركضت جياد أخرى ، كبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وغيرهم - شغل أمل دنقل ، خلال عمره القصير ذاك ، بأسئلة مثل هذه الأسئلة الأبية على الإجابات الجاهزة السهلة ، وكان شعره إجابة شكلتها علائق تكوينه الخاص ، والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي عاشه الشاعر ، أو بمعنى أدق ، كان شعره مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي ، أو الواقع الراهن ، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن .

١ - ٢

الشعر بهذا التصور يكون ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات وعناصر الحركة ، ساحة تفنى فيها عناصر وتتخلق عناصر غيرها ، وتتحدد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى ، ومقدار ما تحتوي من إمكانات الكشف وطاقات التغيير .

ومن هذا المنطلق يمكن دراسة قصيدة أو مجموعة قصائد لشاعر معين عن طريق تقصي أبعاد العلاقة التي تحكم الثبات بالحركة في شعره ؛ كذلك يمكن أن يمتد هذا التصور ليصبح فرضية تصلح للاختبار ، ليس على مستوى الشعر العربي فحسب ، بل على مستوى الشعر بشكل عام . ويرتكز هذا التصور على أن الثبات والحركة قانون كوني ، يظهر في ثبات المدارات ودوران الكواكب والشمس في إطار المجرة . ويظهر كذلك في القوانين البيولوجية المتمثلة في ثبات عدد الكروموسومات وما تحملها من جينات وتغير الصفات الوراثية . وهو بالإضافة إلى هذا ، قانون فيزيائي يحدد ثبات النترون وحركة الإلكترونات . وتظل قوانين الثبات والحركة قابلة لاكتشافات علمية جديدة تعيد صياغة علاقاتها الكلية والجزئية على نحو غاية في التعقيد والتراكب . لهذه الأسباب كان لابد أن ينعكس قانون الثبات والحركة في البنية الدلالية للشعر ، كما ينعكس في أنواع الإبداع الأخرى .

١ - ٣

وإذا كانت هذه الدراسة تحاول تقصي قانون الثبات والحركة في شعر أمل دنقل فلابد من أن نفرق هنا بين استخلاص عنصر جوهري من مكونات البنية الدلالية واستخلاص النموذج الدلالي الكلي global semantic model لأعمال الشاعر . ويتطلب تعرف النموذج الكلي دراسة المشروع الإبداعي الكامل للشاعر ؛ ويتطلب كذلك دراسة تماثل هذا النموذج مع بنية الوعي لدى فئة اجتماعية معينة يمثلها . ويحتاج هذا المنحى في البحث الأدبي الاجتماعي إلى دراسات مستفيضة تحيط بتفاصيل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية المُشَكِّلة للوعي الجماعي لدى

هذه الفئة ، والمشكِّلة لتجانس مكونات وعيها أو تنافرها مع بنيات الوعى الأخرى فى ظرف تاريخى يعيشه المجتمع[1] . وعلى الرغم من هذه الصعوبات نستطيع أن نتقدم بخطوات تمهيدية ، أشبه ما تكون بمجسات التربة ، وبعملية تقليبها وإعدادها للغرس . ويمكننا ، فى هذا الصدد ، تلمس الظواهر والإشارة إلى المكونات الأساسية ، مهتدين بتصور ينبنى على أن نموذج البنية الدلالية الكلية فى أعمال الشاعر لا يظهر فى بنية القصيدة الواحدة فحسب ، بل يمتد ليظهر فى الوحدات البنائية الصغرى microstructures [2] فى القصيدة ، مثل التراكيب اللغوية والصوتية والإيقاعية ، التى تشكل فى مجموعها مستويات البنية السطحية للنص الشعرى .

١ - ٤

وإذا كانت البنية الكلية للديوان أو لمجموعة الدواوين تظهر فى البنية الدلالية لكل قصيدة ، كما تنعكس فى الوحدات الشكلية الصغرى فى القصيدة ، فإنه يصح أن نركز على تحليل مقاطع معينة ، ترجع أهميتها إلى كونها نقطة مركزية فى النص الشعرى ، أو هى محرق القصيدة ، حيث تختزل الرؤية ، ويتكثف نظام العلاقات بين الشاعر والمجتمع ، وبينه وبين الكون ، إلى أقصى درجة ممكنة[3] .

٢ - ١

فى قصيدة «الطيور» من ديوان «أوراق الغرفة (٨)»[4] ، وهو آخر دواوين الشاعر المنشورة[5] ، يقول الشاعر :

الطيور معلقة فى السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائى : للريح

مرشوقة فى امتداد السهام المضيئة

للشمس ،

(رفرف . . .

فليس أمامك -

والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غير الفرار . .

الفرار الذى يتجدد .. كل صباح !) (ص ٥٤)

يدور العالم الشعرى فى هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه الشاعر - الطائر بين محورين متوازيين هما السماء والأرض . المحوران ثابتان والشاعر بينهما يجاهد كى يعلق لحظة شعر على جدار الزمن . والزمن يتقاطع فى نقطة تراجع وتقدم . وفى هذا المفترق الحرج يتوحد الشاعر مع أشياء الكون ، وينطق باسمها ، بعد أن ينتقيها برية كالطيور ، عصية على الأسر والتدجين ، محلقة وطليقة ، لكن حركتها موقوتة ومكبوحة ، سرعان ما تنتهى إلى انكسار .

وإذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات والحركة فى هذا المقطع وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائى ينتج عنه مركب جديد synthesis ؛ وإنما هى علاقة ثلاثية يشكل فيها الثبات محورى التوازى ، فى حين ينحصر المتغير الوحيد ، وهو عنصر الحركة ، بين المحورين الثابتين . وداخل هذا الإطار السكونى يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون فى الوقت الذى يلاحيها فيه . وعن طريق علاقات التشابه والتضاد والتقاطع ، يتولد صراع ، يتحكم فيه ويغلب عليه قطبا السكون .

٢ - ٢

تتكون البنية الشكلية فى المقطع من فضائين متمايزين ، يشمل الفضاء الأول الزمن فى بعده المطلق ، وتتحدد عبر هذا الفضاء العلاقة بين الطيور والعناصر الكونية ؛ وهى السموات والريح والشمس . أما الفضاء الثانى فيبدأ وينتهى بالفقرة التنصيصية ، التى تخصص طائرا بعينه ، يتوجه إليه الخطاب الشعرى فى صيغة (رفرف) . وتتكشف فى هذه الفقرة علاقة الطائر ، الذى تتوحد به الشخصية الشعرية فى هذا الموضع ، ببقية البشر فى زمن محدد (يتجدد كل صباح) .

إن الفضائين ، فى حقيقة الأمر ، غير منفصلين ؛ إذ يربط بينهما حضور الشخصية الشعرية ، التى لا تظهر صراحة إلا متقاطعة ومتوحدة مع الطائر المفرد فى الفقرة التنصيصية ، وإن كان حضورها يظل متضمنا فى الإطار الطبيعى المشكل من السموات والريح والشمس . ويدل على ذلك الحضور كون المقطع استعارة يجمع بين طرفيها المشابهة فى جنس الحركة المقيدة ودرجتها لكل من المستعار له ، وهو الشخصية الشعرية ، والمستعار منه ، وهو الطيور ، سواء كانت بصيغة الجمع أو المفرد .

إن فحص الإطار الطبيعى الذى تتحرك فى داخله الشخصية الشعرية يدلنا على أن السموات قبة ثابتة تسمح للريح ، وهى عنصر حركة مجتاحة وجارفة ، أن تنسج خيوطها العنكبوتية ، فتصنع فخا أو شباكا ثابتة لاقتناص الطير . أما الشمس ، وهى مصدر ثابت للضوء ، وإن كانت فى ذاتها كوكبا متحركا ، فتطلق سهامها المضيئة ، لا لتنير وتكشف الطريق ، بل لترشق الطيور ، ولتشل حركتها . ونلاحظ هنا تناظر التركيب اللغوى للعناصر الطبيعية الثلاثة ، حيث توظف الصيغة اللغوية المشكلة من الجار والمجرور (فى السموات - للريح - للشمس) لتتضافر مع المضمون الكلى للجملة الشعرية ، فتصبح الطيور فى مواجهة قوى كونية أبدية ومعادية ، لا قبل لكائن بمغالبتها .

٢ - ٣

وإذا كانت قوى الكون معادية ومتربصة على هذا النحو فلا يمكن أن يكون «البشر المستبيحون والمستباحون» على الأرض

أفضل حالا ؛ إذ إنهم يحملون فى داخلهم نسقا ثابتا من القيم المزدوجة ، أساسه الاستباحة - إما السقوط متمثلا فى إباحة الذات ، أو القهر متمثلا فى استباحة الآخرين . وتأخذ الاستباحة هنا سمة القانون الغالب على البشر . ويلجأ الشاعر إلى التكرار المتناظر لعناصر صوتية وإيقاعية معينة ، تصبح معادلا شكليا للمعنى المقصود ، وهو سيادة هذا القانون . ومن الأمثلة على التناظر الإيقاعى ، فى هذا السطر الشعرى ، الجناس غير التام بين لفظتى (مستبيحون - مستباحون) ، وامتداد الإيقاع إلى لفظة (صاحون) . والتناظر الصوتى بين حرف السين والصاد ، وتكرار حروف معينة مثل الحاء (ثلاث مرات) والباء (ثلاث مرات) والنون (ثلاث مرات) والواو (ثلاث مرات) . ويوظف التكرار المتناظر لهذه العناصر الصوتية لإبراز وحدة السطر الشعرى وتداخه فى كتلة بشرية واحدة ؛ وتستخدم هذه الخصيصة نفسها ، على مستوى آخر ، لتعميق الاختلاف والتمايز بين الشخصية الشعرية وهذه الكتلة البشرية المتداخة .

٢ - ٤

يتوجه الخطاب الشعرى إلى الطير فى حالة التخصيص فى صيغة أمر (رفرف) ، وتتمايز هذه الصيغة صوتيا عن الخصائص الصوتية الأخرى فى السطر الشعرى المشار إليه سابقا . فالفعل (رفرف) يتكون من مقطع متوسط مقفل ، يتشكل من حرفين هما الراء والفاء ، ثم يتكرر هذا المقطع مرة أخرى ، فى حين تسيطر على السطر الشعرى المقاطع الطويلة المفتوحة ، وحركات المد ، وخصوصا الواو ، وهى أضيق المدات وأكثرها شدة فى النطق فى اللغة العربية .

ولا ينشأ التضاد بين الطائر - الشاعر والبشر الهلاميين من تمايز الخصائص الصوتية وحدها ، بل نتيجة لعامل آخر ، هو ذلك الظهور اللافت لصيغة فعل الأمر للمرة الأولى والأخيرة فى المقطع . والأمر إملاء للفعل وتحريض عليه فى الواقع الآنى المعيش ، وتوق إلى ديمومة الحركة (كل صباح) . لكن مضمون الحركة ذاتها (الفرار) مستحيل ؛ إذ إنه يتم فى ذلك العمر المعلق فى فخ تتقاذفه فلوات الرياح ، فلا يتيح سوى فعل مكبوح ، مهدد ومحاصر ، إلى حين يتهاوى الشاعر - الطير « - فتحتوى الأرض جثمانها فى السقوط الأخير» (الطيور ص ٥٧) .

ولا يكتفى الشاعر بتأكيد هذه النهاية الفاجعة من خلال السياق الشعرى ، بل إنه يضع حركة الطير بين قوسين ، وكأنه يضيف إلى الحصار المعنوى ، حصارا ماديا ، يتمثل فى ثبات العلامات التنصيصية . وفى داخل هذا الإطار الجامد يعود الشاعر مرة أخرى إلى التكرار المتناظر لصيغ لغوية وكلمات وحروف بعينها ، فتتكرر صيغة «ليس أمامك» مرتين ، ولفظ «الفرار» مرتين ، وحروف السين أربع مرات ، فى «ليس - المستبيحون - المستباحون - ليس» ، والصاد مرتين فى «صاحون - صباح» ، والفاء فى أربع كلمات هى «رفرف - فليس - الفرار - الفرار» .

ويساعد التكرار المتناظر على بروز الإيقاع النغمى فى هذا الجزء من الجملة الشعرية ، ويوظف الجرس الصوتى للحروف المتكررة للربط بين الفضائين ، الأول والثانى ، عن طريق التشابه والتضاد بين التراكيب اللغوية والصوتية ، فيقيم تكرار حرف السين ثلاث مرات فى (السموات - أنسجة - السهام) ، وحرف الفاء ثلاث مرات فى (فى - الفضائى - فى) توازنا بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة فى الفضائين ، كما يقيم تضادا بين التركيب اللغوى للجملة الاسمية فى الفضاء الأول ، والجملة الفعلية فى الفضاء الثانى ، وتضادا مماثلا بين أصوات الحروف المتكررة والحروف التى لاترد فى الجملة التنصيصية ، مثل حرف الضاد فى (الفضائى - مضيئة) . ويؤكد التشابه والتضاد مفهومى الوحدة والتمايز فى الوقت نفسه ؛ وحدة الموقف المعادى تجاه الطير - مفرداً وجمعا - أو الشخصية الشعرية ، على المستوى الكونى الطبيعى من ناحية ، وعلى المستوى الأرضى الاجتماعى ، من الناحية الأخرى ؛ والتمايز الضرورى الذى يخلق موقفا معاكسا ورافضا للقهر الكونى ، ولسلم القيم المزدوجة الساقطة والانتهازية على السواء .

نستطيع أن نخلص إلى أن تضافر علاقات التشابه والتضاد ، مع تراكب التصورات والمفاهيم ، وتداخل الموجودات مع اللغة والإيقاع ، قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤية الجوهرية فى الجملة الشعرية ، وتركيز دلالتها المفضية إلى سيطرة العوامل السكونية على إمكانات الحركة المكبوحة والمهزومة بقدر محتوم لافكاك منه .

٣ - ١

إننا بنظرة طائر محلق ، يرى مجمل أعمال أمل دنقل دون التلبث عند الإجراءات الضرورية للدراسة المتأنية المستفيضة ، نستطيع أن نلمح طغيان العناصر السكونية على التصورات الأساسية المشكلة لوعى الشاعر ، وخصوصا تصوره لمفهوم الزمن .

ينقسم الزمن عند أمل دنقل إلى زمنين ؛ زمن تاريخى هو « ذلك الزمن الذهبى النبيل »[٥] ، زمن الخيول البرية التى كانت تتنفس حرية ، أو زمن الأمجاد العربية السالفة واللحظات التاريخية المضيئة ؛ وزمن غير تاريخى Ahistorical هو زمن الواقع العربى الذى سقط ، كما بدا للشاعر ، سقوطا نهائيا خارج التاريخ ، على نحو أحدث صدعاً وانقطاعا فى السياق التاريخى العربى . ويصل بين الزمنين المنقطعين صوت الشاعر فى لحظة شعر ، يتغلغل فيها إدراك حاد بأن الشعر لن يستطيع أن يعيد الزمن الذهبى ، أو أن يوقف زمن الاستلاب ، أو يغير مجراه ، وأنه منجرف ، حتما ، فى تياره نحو قاع الجمود ؛ نحو الهوة التى يتوحد فيها الصمت والموت ، وتنسحب أستارهما الكثيفة على كل شىء فى الوجود . ولهذا السبب يبكى الشاعر بين يدى زرقاء اليمامة[٦] ؛ يبكى إنكار النبوءة وخديعة الذات والاستلاب المترتب عليهما ، أو يعلق ، فى غنائية أسيانة ، على ما حدث فى المخيمات ، وما حدث لقطر الندى أو الوطن السليب

الواقع فى الأسر بينما الحاكم خمارويه يرقد لاهيا على بحيرة الزئبق فى نومة القيلولة ؛ أو يتحدث عن « مقتل القمر » وضياع صوت الشاعر الذى يعلن موت الأب - الماضى فينكره الناس ويرفضون تصديق الحقيقة ، وهو فى النهاية يتنبأ بـ « العهد الآتى » نبوءة نبى مهزوم فى صدره جراحات الإنكار والانكسار الغائرة ، تفر الأرض من تحت أقدامه وهو يناوش زمن الاستلاب فى « أوراق الغرفة ٨ » .

٣ - ٢

يظهر التضاد جليا بين الزمنين فى قصيدة « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين »[٧] . العنوان وحده يحمل قدرا كبيرا من الاكتناز الدلالى ، وخصوصا كلمة « غير » ؛ إذ إنها تنفى التاريخية فى الحاضر ، وتؤكدها وتثبتها فى الزمن المنقضى . ويشكل العنوان بؤرة تجمع المحاور الرئيسية الثلاثة فى القصيدة ، فنجد الزمن ببعديه (الماضى - الحاضر) ، والمكان (القبر) ، والشخصية التاريخية ، وصوت الشاعر الذى يصدر عنه الخطاب الشعرى ، ويمثل الحركة بين الزمان والمكان والشخصية التاريخية .

وتمثل القصيدة فى مجملها قيامة رمزية لصلاح الدين ، يستعرض فيها الواقع المناقض للتاريخ قبل أن يسقط مغتالا بأيدى الكهنة[٨] . ويقطع السياق الشعرى جملتان تنصيصيتان تكثفان نظام البنية الكلية للقصيدة . وترد الجملة الأولى عقب التقابل الحاد بين الزمنين ، وظهور الانقطاع التاريخى الذى يؤدى إلى أن يصير انتصار حطين «تميمة الطفل وإكسير الغد العنين» (ص ٨٠) أما الجملة الثانية فترد بعد اغتيال الماضى ممثلا فى صلاح الدين ، ويليها الجملة الشعرية الختامية التى يظهر فيها التضاد بين صيغة الأمر الموجه إلى الشخصية التاريخية « نم يا صلاح الدين » (تأكيدا لانتفاء مغزى القيام الرمزى وإمكان بعث التاريخ) وصيغة الجملة الاسمية المعبرة عن الواقع فى سخرية مرة :

«ونحن ساهرون فى نافذة الحنين/نقشر التفاح بالسكين . .»
(ص ٨٣)

ويظهر نظام العلاقات فى القصيدة بصورة مختزلة ومكثفة فى البيتين التاليين :

١ - (جبل التوباد حياك الحيا)
(وسقى الله ثرانا الأجنبى) (ص ٨٢)
٢ - (وطنى لو شغلت بالخلد عنه . .)
(نازعتنى - لمجلس الأمن - نفسى) (ص ٨٣)

يستخدم الشاعر فى هذين البيتين المفارقة الساخرة irony[٩] ، وتقوم على التناقض بين مستويات الخطاب فى الجملة . ويتمثل المستوى الأول للخطاب الشعرى فى التضمين النصى intertextuality لبيت من مسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى[١٠] يظهر فى الجملة الأولى ، ولبيت من معارضة شوقى لسينية البحترى[١١] ، فى الجملة الثانية . ويتشابه البيتان ومعرفة القارىء بتاريخ صلاح الدين ؛ لكن الشاعر يدمر التوقع الذى يثيره البيت المضمن فى الجملتين عن طريق بناء صيغة ساخرة مناقضة لمستوى مشابهة الحقيقة Vraisemblance فى الأبيات المضمنة . وتشكل الصيغة الساخرة فى الجملة الأولى - «ثرانا الأجنبى» - تحولا تاما فى المضمون والقافية ، فى حين تكسر صيغة « مجلس الأمن » السياق المضمونى فى السطر الشعرى مع الاحتفاظ بالقافية . وتعادل الصيغة الساخرة ، فى الحالتين ، الواقع المعيش ، وتشكل فى الوقت نفسه انقطاعا تاريخيا يماثل الانقطاع فى الذاكرة الشعرية ، ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء .

٣ - ٣

نجد فى قصيدة « بكائية إلى صقر قريش »[١٢] مثالا آخر يركز على الأسباب المفضية إلى الانقطاع التاريخى . إن الرمز التاريخى المرتبط فى الذاكرة الشعرية بالأمجاد والفتوحات العربية فى الأندلس يتحول إلى رسم « باق على الرايات مصلوبا . . . مباحا » ، أو « يبقى (ما بين خيوط الوشى) زرا ذهبيا يتأرجح » . وينتج عن هذا الانقطاع التاريخى والتحول فى دلالة الرمز انشطار اجتماعى يتجسد ، على مستوى الشعر ، فى اتخاذ المحاور الرئيسية فى القصيدة مسارات متوازية لا تلتقى ، تظهر فى الفقرة الشعرية التالية :

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا . . . مباحا
- «اسقنى . . .»
لا يرفع الجند سوى كوب دم . . مازال يسفح
. . . . . .
- «اسقنى . . .»
لا يرفع الجند سوى كوب دم مازال يسفح !
بينما «السادة» فى بوابة الصمت المملح
يتلقون الرياحا
ليلفوها بأطراف العباءات . .
يدقوا فى ذراعيها المسامير . .
وتبقى أنت
(مابين خيوط الوشى)
زرا ذهبيا
يتأرجح !

وقف «الأغراب» فى بوابة الصمت المملح
يشهرون الصلف الأسود فى الوجه سلاحا
ينقلون الأرض : أكياسا من الرمل . .
وأكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربى المترنح !

ينقلون الأرض . .
نحو الناقلات الراسيات - الآن - فى البحر
التى تنوى الرواحا . . . .

(ص ٨٨ - ٩١)

يصدر الخطاب الشعرى فى صيغة الأمر «اسقنى» عن الشخصية التاريخية التى تتوحد معها الشخصية الشعرية ، ويتوجه الخطاب إلى الصقر ، الذى تحول من رمز تاريخى حيوى إلى دلالة هامشية . لهذا السبب يصبح طلب السقيا والارتواء ، وما تحملها من دلالات التخصيب والتجدد وابتعاث الحياة ، أمرا يصعب تحققه . ويقيم الشاعر ارتباطا بين الأنا ، العاجزة عن ابتعاث الماضى ، والجماعة فى الزمن الآنى . إنه - إذ يتوحد مع الشخصية التاريخية ومع الجماعة فى الوقت نفسه ، فتلبى طلبه ، بدلا من الصقر ، ولكن بصيغة النفى «لا يرفع الجند» - يؤكد تلاشى إمكانات التفاعل بين الماضى والحاضر ، لكون المستثنى منه «الجند» لا يرفعون سوى كوب من دم مازال يسفح ؛ ومن ثم لابد أن يقيم فاصلا نفسيا وماديا يستحيل التغاضى عنه ، مثلما يستحيل التجاوز عن بحار الدم المهدرة .

يدفع تكرار السطر الشعرى «اسقنى . . .» بالمحور الأول الشاعر - الجند فى مواجهة المحور الثانى الموازى ، السادة - الأغراب ، ويتقدم قطب السادة فى المحور الأخير فى صورة شعرية تتشكل من حركتين متضادتين فى الاتجاه ؛ أولاهما حركة اجتياح الرياح ، تقابلها حركة مصادرة والتفاف وحصار . وبينما يظهر العنصر الطبيعى الجياش بالحركة ، مرة واحدة ، فى صيغة مفعول به - «الرياحا» - ترجع الأفعال الثلاثة كلها فى الصورة ، وهى «يتلقون - يلفوها - يدقوا» ، إلى فاعل وحيد هو «السادة» .

تفضى الأفعال الثلاثة إلى إجهاض حركة الرياح ، وما تثيرها من تداعيات التغيير الاجتماعى ، كما تلمح عبارة «يدقوا فى ذراعيها المسامير» إلى صلب البشارة أو النبوءة ، والفداء بالتضحية ، وانتظار القيامة الواعدة بتحقق النبوءة فى المستقبل . وتتم أفعال الكبح والتكبيل والصلب فى حيز مكانى محدد هو بوابة الصمت المملح ، ويضيف الصمت إلى التأثير السكونى الذى تنتهى إليه الحركة المقيدة فى الصورة . وكذلك يضيف إلى السكون الكلى ، صمتا مملحا محفوظا من التلف والتفسخ ، وكأنه غذاء ضرورى يعيش عليه أصحابه ، ويعلقونه على أبواب مدنهم . إن الانشطار الاجتماعى الذى يؤدى إلى انقطاع تاريخى ، يساعد ، فى الوقت نفسه ، على بقاء الصقر فى وضع هامشى ، محاصر (ما بين خيوط الوشى) ، ومناقض ، تماما ، لتداعيات الرمز .

وإذا كانت الحياة على أبواب الصمت فى الحاضر مستمرة ، فى حين ماتزال بشارة المستقبل بعيدة التحقق ، فإن النتيجة المترتبة على هذا الوضع تبدو فى تقدم القطب الثانى فى محور السادة - الأغراب . يقف الأغراب أول الأمر مع السادة فى «بوابة الصمت المملح» ، ويقيم الشاعر ، عن طريق تكرار العبارة الأخيرة ، تناظرا بين قطبى هذا المحور ، كما يقيم تناظرا آخر بين الحركات الممدودة والإيقاع الموسيقى فى «الرياحا - سلاحا - الرواحا» ، وتضادا ، فى الوقت نفسه ، فى اتجاه الحركة . إن الحركة المقيدة فى «الرياحا» تعادل الحركة الآتية من الخارج ، والمرتبطة بالأغراب فى «سلاحا - الرواحا» ، وتعاكسها فى الاتجاه .

ويظهر التناظر والتمايز بين الكلمات الثلاث فى تماثل الحروف الثلاثة الأخيرة منها ، وتماثل ترتيبها ، ونوع حركتها ، ووجود التعريف فى اثنتين منها ، وتماثل نوع حركة الحرف الثانى فى الكلمات الثلاث وهو الفتحة . ويظهر التماثل كذلك فى الحرفين الأولين من «رياحا - رواحا» ، وفى نوع حركة الحرف الأول من «رياحا - سلاحا» وهو الكسرة ، وتمايزها عن نوع الحركة فى الحرف الأول من لفظة «رواحا» ، وتمايز الحرف الثانى فى الكلمات الثلاث .

ولا يقيم هذا التناظر والتمايز توازنا بين الحركتين ، بل يؤكد ، على العكس ، غلبة الحركة الخارجية ، وتوافر عوامل سيطرتها على مجال الحركة فى بقية الجملة الشعرية . وتظهر سيطرة الحركة الخارجية فى تنامى اتساعها ، فتبدأ بـ «وقف» ، ثم تزداد عنفا فى «يشهرون» ، وتصل إلى عنفها المطلق وعدوانها السافر فى «ينقلون الأرض» . وتتكرر العبارة ذاتها ، مرة أخرى ، للدلالة على استمرار الاستلاب فى الحاضر المعيش . وتتشكل الأفعال «يشهرون - ينقلون - ينقلون» معادلا ونتيجة فى الوقت نفسه ؛ تشكل معادلاً لأفعال الكبح والتقييد «يتلقون - يلفوا - يدقوا» ، ونتيجة لهذه الأفعال ذاتها .

٣ - ٤

وفى قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[١٣] نجد استثناء لافتا لاستخدام الرمز التاريخى ؛ إذ يتخلص الرمز من دلالته التقليدية ، لكن تغير الدلالة لا ينتج عنه توليد صيغة التفاعل الخلاقة بين التاريخ والواقع ، بل ينتهى إلى النتيجة نفسها ؛ لأنه لم يخرج عن الإطار العام لقانون الثبات والحركة الذى يحكم الديوان كله .

وعلى العكس من دلالة الطوفان فى القصة الدينية[١٤] - وهى تطهير الأرض من الاثم والمعصية والعصاة - نجد أن الناجين فى السفينة هم «الحكماء» ، والمغنون ، والمرابون ، وجباة الضرائب ومستوردو شحنات السلاح . . . وفئات أخرى هامشية مثل السماسرة والعاهرات . . . الخ . ويقابل هذه الفئات ، التى تعيد إلى الذهن «البشر المستبيحون والمستباحون»[١٥] ، ابن نوح ، أو صوت الشخصية الشعرية متوحدا بمن معه من شباب المدينة . وكما تنكسر حركة «الطيور» ، فى القصيدة السابقة ، تؤوب الحركة المادرة المنطلقة من ابن نوح وشباب المدينة الذين كانوا «يلجمون جواد المياه الجموح/ينقلون المياه على الكتفين/ويستبقون الزمن»[١٦] ، والذين رفضوا الفرار ،

وقفوا فى وجه الطوفان - تؤوب حركتهم إلى وضع أقرب إلى الموت منه إلى الحياة :

كان قلبى الذى نسجته الجروح
كان قلبى الذى لعنته الشروح
يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة
وردة من عطن
هادئا
بعد أن قال «لا» للسفينة
وأحب الوطن .

(ص ، ٧٦)

تنكسر الحركة هنا كذلك وتنحسر ، ويسهم التكرار المتناظر للصيغ اللغوية فى السطرين الأولين ، والإيقاع الصوتى للقافية الساكنة ، وتكرارها المتلاحق فى «الجروح - الشروح - المدينة عطن - السفينة - الوطن» فى تراكب الركود الطافى فوق بقايا المدينة التى يخيم عليها ثبات غريق .

٤ - ١

يتضح ، عند هذه النقطة من الدراسة ، أن بنية الوعى لدى الشاعر تتأسس على أفكار ثابتة واضحة ، تحدد علاقته بالعالم ، وتقتضى الثبات فى أشكال التعبير عن هذا الوعى ، كما يظهر أن العلاقات الأساسية المشكلة لوعيه تنبنى على التجاور والتنافر فى الوقت نفسه ، وعلى الانفصال وليس الاتصال ، وتظهر فى احتدام بالحركة والفعل يعقبه انكسار ، وتوقع انطلاق يحبط لأنه مغلول ، وفى تلاحم موقوت بأشياء الكون وموجوداته ، وملاحاتها ملاحاة عنيفة ، سرعان ماتؤوب إلى سكون . إن ذلك الاحتشاد بالحياة حتى ثمالة الموت ينقلب إلى إهدار للحياة تتضافر فيه رؤية عبثية للوجود مع قوى خارجية وقوى اجتماعية غلابة .

٤ - ٢

إن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون مجرد قراءة لا تنفى إمكانات قراءات أخرى ، لكنها قراءة تحاول اكتناه عوامل الثبات المؤثرة فى تشكل البنية فى مقاطع بعينها ، يعكس نظامها نظام البنية الكلية فى القصيدة التى وردت فيها ، وفى الديوان بشكل عام . ويدل هذا النظام على رؤية العالم لدى الشاعر . وهو لا يمثل صوتا مفردا ، وإنما يعبر عن كليات شعورية وسلوكية وفكرية لفئة يمثلها . ويقتضى التقصى الكامل لهذه الرؤية دراسات مستفيضة تخرج عن مجال هذه الدراسة كما أشرت فى بداية البحث .

٤ - ٣

وفى هذا الإطار المحدود للدراسة ، يعبر شعر أمل دنقل عن رؤية بالغة الصدق والتماسك والإيحاء ، هى رؤية شاعر أراد أن يصبح الشعر واقعا والواقع شعرا منسوجا من تفاصيل الحياة اليومية . «كان يريد أن يحتاز هذه الفتات بالذات لأنه يجد فيها نفسه أكثر مما يجدها فى سواها» .[١٧]«وكان يمزج هذه التفاصيل اليومية بعذابات «جيل الحروب» و «جيل الألم» ؛[١٨] وكان يرى الواقع من خلال هذه العذابات رؤية ثاقبة ونافذة ؛ رؤية شاعر من أصحاب الوعى الفعلى conscience réelle [١٩] ، يغوص وعيه فى أحشاء الحاضر ، لكنه لا يحلق إلى آفاق الحلم بالوعى الممكن conscience possible [٢٠] ، ذلك الحلم الذى يلاحق الزمن القائم على الصيرورة المستمرة ، يفعل فيه الإنسان ويتفاعل به[٢١] .

لقد عاش أمل دنقل فى مفترق الطرق فى زمن الاستلاب . وإذ استعصى التقدم فى هذا المفترق الحرج ، لم يبق سوى الارتداد إلى المنبع ، إلى الجنوب ، حيث تضىء وجوه الذكريات ، وحيث ينزرع الشاعر فى شريط الوادى الضيق ، الذى يتنازع الأرض مع الصحراء ، مشكلا تلك المفارقة الطبيعية الدرامية التى تتمثل فى التقابل الحاد بين بواز الصحراء وخصوبة الوادى ؛ تلك المفارقة التى دخلت فى نسيج شعر أمل دنقل وشكلت ، إلى جانب الظروف السياسية والاجتماعية التى عاشها ، لحمة شعره وسداه .

وإذ يغيب «الجنوبى»[٢٢] فى باطن الأرض وينسرب فى مياه النهر وجذور الأشجار ، يصبح حاضرا أبدا فى الكلمات الوارفات ، وعلامة أكيدة على صفحات الشعر فى زمن آت .

الهوامش :

(١) هناك دراسات ، نظرية وتطبيقية ، مستفيضة لهذا المنحى فى الدراسات البنيوية التوليدية أهمها :

Goldmann, Lucien, **The Hidden God, A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine,** Routledge and Kegan Paul, 1964.

وجابر عصفور ، عن البنيوية التوليدية ،**فصول** ، مناهج النقد الأدبى ، الجزء الأول ، ص ٨٤ - ١٠٠ .

ولوسيان جولدمان ، علم اجتماع الأدب ، الوضع ومشكلة المنهج ،**فصول** ، السابق ، ص ١٠١ - ١١٣ .

والطاهر لبيب ، دراسة عن الشعر العذرى فى العصر الأموى :

Labib, Taher: **La poésie amoureuse des Arabes. Le cas des Udhrites contribution à une sociologie de la littérature arabe,** SNED, Alger, 1974.

(٢) Goldmann, Lucien, Essays on Method in the **Sociology** of Literature, Telospress, 1980, P. 141 — 155

(٣) Ibid., 146

أحاول هنا أن استفيد من فكرة significant structures ، فبدلا من أن تقتصر على جملة واحدة من مسرحية ، أو عمل روائى ، تشكل نموذجا مكثفا ومختزلا ، على المستوى الدلالى ، والصوتى للبنية الكلية للعمل مثل جملة «ابنة مينوس وباسيفى» The daughter of Minos and Pasiphae من مسرحية «فيدر» لراسين - أحاول أن استفيد من الفكرة نفسها مع تحوير بسيط يلائم الشعر فيستبدل بالجملة النثرية مقطعا شعريا ، أو فقرة شعرية .

(٤) أمل دنقل ، «أوراق الغرفة (٨)» ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ . وللشاعر ديوان آخر تحت الطبع هو «أقوال جديدة عن حرب البسوس»

(٥) أمل دنقل ، «أوراق الغرفة (٨)» ، قصيدة «الخيول» ص ٦١ - ٦٧ .

(٦) الإشارة هنا إلى دواوين الشاعر وهى :

«البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ .

«وتعليق على ما حدث» مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٧١ ، و«مقتل القمر» ، ١٩٧٣ ، و«العهد الآتى» دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، و«أوراق الغرفة ٨» سابق .

(٧) أمل دنقل، «أوراق . » سابق ص ٧٧ - ٨٣ .

(٨) تلح فكرة اغتيال الرمز التاريخى ، الذى يعادل الماضى ، على الشاعر وتظهر فى أكثر من موضع فى شعره ، ومن الأمثلة على ذلك اغتيال أوزوريس على يدى أخيه ست فى قصيدة «العشاء الأخير» من ديوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» . ويظهر الحسين قتيلا فى «من أوراق أبى نواس» فى ديوان «العهد الآتى» ، ومقتل عثمان بتدبير الأمويين فى «قالت امرأة فى المدينة» فى ديوان «أوراق الغرفة (٨)» .

(٩) انظر مادة irony فى :

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, 1974.

وكذلك :

Culler, J., Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1974, p. 154.

وعرض الكتاب فى مجلة «فصول» :

ماهر شفيق فريد ، البويطيقا البنيوية ، **فصول** ، المجلد الأول ، العدد الثانى ١٩٨١ ص. ٢٤٦ - ٢٥٠ .

(١٠) يرد نص البيت فى المسرحية على النحو التالى :

جبل التوباد حياك الحيا   وسقى الله صبانا ورعى

أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١١٢ .

(١١) يرد نص البيت فى سينية أحمد شوقى كالتالى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

أحمد شوقى ، الشوقيات ، جـ٢ ، ٤٥ - ٥٢ .

(١٢) أمل دنقل ، أوراق . . . ، سابق ص ٨٧ - ٩١

(١٣) أمل دنقل ، أوراق . . ، سابق ص ٧١ - ٧٦

(١٤) يلجأ الشاعر إلى إبراز التضاد بين المواضعات الاجتماعية والأعراف الدينية فى مواضع عدة من شعره ، وخصوصا فى ديوان «العهد الآتى» الذى يقوم على المحاكاة النقدية الساخرة critical parody للعهد القديم والعهد الجديد ، وينطوى استخدامه هذا الأسلوب على دافع الكشف والتحريض على الإصلاح ، فى مرحلة سابقة على مرحلة تبلور رؤاه الاجتماعية فى الديوان الأخير . «أوراق الغرفة (٨)» .

(١٥) أمل دنقل ، أوراق . . . ، سابق قصيدة «الطيور» ص ٥٤ .

(١٦) نفسه ، «مقابلة خاصة . .» ص ٧٢ .

(١٧) أحمد عبد المعطى حجازى ، رسالة إلى أمل دنقل ، الشرق الأوسط فى ٨٢/١٢/١٤

(١٨) الإشارة هنا إلى قصيدة «قالت امرأة فى المدينة» ، أمل دنقل ، «أوراق . .» ، سابق ص ٩٦ .

(١٩) جابر عصفور ، عن البنيوية التوليدية ، سابق ٨٤ .

(٢٠) نفسه .

(٢١) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة - ٢ - الكويت ، فبراير ١٩٧٨ ، ص ١١٠

(٢٢) الإشارة هنا إلى آخر قصائد الشاعر «الجنوبى» من ديوان «أوراق . .» سابق ، ص ٩ - ١٨ .

فى البحث عن بلاغة أسطيرية للقصّة القصيرة المغربيّة من خلال نموذجى "مساء تلك الظهيرة" لمحمد برادة، و"الاستشهاد" للميلودى شغموم

بنعيسى بوحمالة

إشكالية الواقعى والأسطورى :

أجدنى فى مستهل هذه المداخلة مضطرا إلى صياغة بعض الإشكاليات - على الرغم من أن الأمر لا يتجاوز كونه إعادة إنتاج لها ضمن هذا الحديث النقدى - حتى تتوضح تضاريس المقترب الذى نروم تسخيره هنا :

١ - هل فى مكتبتنا الحديث عن أدب واقعى يمتلك هوية رؤيوية محددة ، وأدوات جمالية خاصة تميزه عما اصطلح عليه بالآداب الكلاسيكية ، والرومنسية ، والسوريالية ، والوجودية . . . .؟ إننا لا يمكن - فى اعتقادى - أن نتورط فى محظور الحديث عن واقعية نمطية ، اكتسبت قوتها المرجعية من خلال المصطلح النقدى ، نظرا إلى أن الحديث عن مفهوم الواقعية يعنى فى الأساس تورطا فى حقل إشكالى هو من الشساعة بمكان ، وهو يستوجب تحديد الموقف على النحو التالى :

(أ) هل المقصود بالواقعية ذلك الشكل من الأدب الذى يسخر مجمل أدواته الرؤ يوية والجمالية لخدمة علاقة ميكانيكية تربطه بالواقع ؟ بمعنى سقوط الأدب فى الانعكاس والمرآوية ، إلى الحد الذى يتحول معه إلى خطاب وثائقى ، يوازى خطابات من صنف الخطاب التاريخى ، والاقتصادى ، والدينى ، والأخلاقى .

(ب) أيتعلق الأمر بواقعية اللغة المستثمرة فى ما يمكن أن نحدده كنص واقعى ، من حيث سوقية المفردة ، وابتذال التعبير ، وتعايش المعجم الشعبى مع معجم يمتلك طاقة أدبية ، وذلك وفق ما تحدده نظرية الشعرية فى الخطاب النقدى المعاصر ؟ ومن المعروف أن هذا المعطى قد عضد أطروحة واقعية الإبداع ، التى تحولت إلى عملية تبسيطية رخيصة ، تحت غطاء تيسير التواصل ؛ وهو أمر لا ينأى عن شعبوية مجانية .

(جـ) هل يصح أن نشير إلى واقعية نص ما ، لمجرد أنه أغنى فضاءه بالحديث عن حيوات ، وشرائح اجتماعية همشها نص آخر ؟ أو يجوز ألا نجادل فى واقعية هذا النص ، انطلاقا من كثافة الإحالات التاريخية والمكانية فيه وإغراقه فى التفاصيل والجزئيات ؟

(د) وحتى لو أتيح لنا أن نستسيغ المصطلح على إطلاقيته وحساسيته ، فكيف يتأتى لنا أن نفرز ذلك الكم الكبير من المستويات الواقعية ؟ إذ الأمر لا يتعلق بواقع أحادى ، وإنما هناك ما نستطيع تسميته بواقع مدينى فى مقابل واقع ريفى ؛ واقع عمالى بموازاة واقع فلاحى ؛ واقع بورجوازى صغير بمواجهة واقع بورجوازى كبير . وبنفس الجرأة يجوز أن نتحدث عن واقع ينتمى إلى الماضى وآخر راهن ؛ أو واقع وطنى يساوق واقعا قوميا ينأى بدوره عن واقع كونى .

(و) ولنفرض أن الإشكال قد يحسم عن طريق تبنى مفهوم الواقعية كما تبلور ضمن المناخ الإبستمولوجى الغربى ، أى كما تولد فى أتون حركية الواقع الغربى ، وتمخضات الصدام التاريخى والمعرفى بين فئات ورؤ ى تمتح من معين منظومة محددة ، كان من المنطقى أن تفرز المصطلح سنة ١٨٣٥ ، ثم أن تعمده بشكل رسمى حوالى سنة ١٨٥٦ . مع ذلك فإن المفهوم عرف تطورات ومستويات ، يعسر معها تدقيق ما نعنيه بالواقعية ؛ إذ إن المصطلح ينسحب على تفريعات من نوع الواقعية النقدية ، والواقعية الطبيعية ، والواقعية الاشتراكية . . . وكل تفريع يحدد واقعه بشكل قد يتفق مع الواقع أو يغايره .

(هـ) بأى مبرر يتم استحضار تقليعات وتيارات مغايرة ، عندما نروم تناول الواقعى ، مما يفيد أمرا بالغ الدلالة ، ألا وهو إلغاء الطابع الواقعى من نصوص وإبداعات ، نرجعها إلى تلك التيارات التى تفرغ من كل تضمن واقعى - على اعتبار استساغتنا

للاصطلاح - ومن ثم لا علاقة لكتابة رومنسية ، أو رمزية ، أو سوريالية ، أو وجودية بالواقع ، لأن استحضار كتابة تنتمي إلى هذه التقليعات والتيارات ينبني على أساس وظيفي تمييزي ، ييسر علينا فرز الواقعي من غير الواقعي .

وفي ضوء ما أوردناه من إشكالات - لأن المجال لا يتسع للتفصيل - فإنه من الجائز أن نقول إن إشكالية الحديث النقدي عن مفهوم الواقعية تظل أمرا من قبيل تحصيل الحاصل . فإذا كانت النسبية تشمل حتى أنماط المعرفة في تحديداتها العلمية والمخبرية ، فإن الوقوف على صيغ ماهـوية نهائية للمصطلح لا يمكن أن يتصدر الحديث في المجال الأدبي ، كمجال انسيابي يتسم باللاثبات والنزقية ، ولا يخلو من ملابسات ذاتية . وعندما نقـول المجال الأدبي ، فـإن هذا يعني بشكـل أو بآخر المجال النقدي ، نظرا إلى التداخل بين المجالين ، وإلى نقط الائتلاف المتواشجة بينهما ؛ لأن النقد - حتى لو تحصن بأكثر ما يمكن من العلمية - فإنـه يبقى ، شئنـا أم كـرهنـا ، أسيـرا للترسبات والمنطلقات الذاتية المتفاوتة !

ولعل في إيرادنا لهذين الاستشهادين ما يزكي هذا المنزع الذي حاولنا تعيينـه . يقول جمـال شحيد في دراستـه المعنونـة بـ (في خصوصية النص الواقعي) ما يأتي : (ويرى ياكبسـون ، أن هناك استعمـالات كثيرة لكلمـة «الواقعية» ؛ فهنـاك واقعيـة تتعلق بمشروع الكاتب الأساسي وما إذا كان يتمرد على القواعد الفنية المرعية فيلغيها ، أو يكتفي ببعض الإضافات والاجتهادات التي تغني التـراث الفني السـابق . وهنـاك واقعيـة من وجهـة نـظر القارىء ؛ فإما أن يثور على القواعد الفنية المقدمة إليه ، وإما أن يقبلهـا . وهنـاك واقعيـة بـالمعنى التـاريخي للأدب ، تبلورت كمدرسة أدبية في القرن التاسع عشر على يـد بعض الروائيين الفرنسيين والروس ، بخاصة[٢]) ، في حين ورد رأي آخر مواز لرأي ياكبسون في عرض دراسته : (نص الواقعية في الفن) ، يقـول : (إذا كان مـا يـزال ممكنـا ، في الرسم ، أو في الفنـون التشخيصية ، الحصول على ما يوهم بالأمانة الموضوعية والمطلقة إزاء الـواقـع ، فـإن مسـألـة وجود احتمـال «طبيعي» - حسب مصـطلح أفلاطـون - للتعبير اللفظي أو الـوصف الأدبي هي مسألة ، بداهة ، غير ذات معنى[٣] . . .) .

هذا ، وإذا كنا قد آثرنا موضعة هذا الإشكال ضمن سياق عام ، لم يشر من قريب أو من بعيد إلى القضية الأساسية التي تشكل مناط بحثنا ، فإن ذلك مرجعه إلى اقتناعنا بشمولية هذا الإشكـال ، وانسحابـه على مختلف الأجناس التي تتفـرع عن الكتابة الأدبية ، مع عدم إغفالنا للطبيعة الأداتية والصياغية لكل جنس على حدة ، وتبـاينات مستـواها العـلائقي مع مـا نسميه «واقعا» . ومادام هذا المبحث يخص بالتحديد مقاربة نموذجين من المتن القصصي القصير بالمغرب ، فإنـه يلزم أن نكون من الوضوح بمكان ، ونطرح بدون أدنى تعسف جسامة تبني الحديث عن واقعية إطلاقيـة في هذا المتن ، بـالنظر إلى مـا أوردناه من تساؤلات سالفة .

وعليه فإننا نجد أنفسنا في موقف اعتراض تجاه أي تصنيف يروم تنميط الوعي القصصي بالمغرب ، وترتيبه وفق ما يلوح من تقلص ، أو ترام للمسافة الفاصلة بينه وبين الواقع . على أننا حين نوظف الوعي القصصي ، لا نعمد إلى سجن المفهـوم في دلالته الجزئية ، أي بوصفه أحد مرتكزات الكتابة القصصية ، بل بوصفه بؤرة تنصب فيها مجمل الفعاليات التي تتناص وفق دينامية خلاقة ، تنتهي إلى تأسيس القصة ، ومنحها خلقتها ، مـع العلم أنه يمكن الاتفـاق حول معـطيات مبـدئيـة ، يسهم تداخلها الجدلي في وظيفة التأسيس المشار إليها ، وهي :

(أ) المبدع ككذات منفعلة ، وفاعلة في واقع متشابك ، وعلى درجة كبيرة من التعقيد ؛ وهذا المبدع يظل مشدودا إلى رصيد وجداني ومعرفي وتاريخي محدد .

(ب) النص بوصفه كينونة انسيابية قـائمة عـلى التمويـه والشفافية . وهذه الكينونة هي عصارة لميكـانيزمـات علائقيـة تندغم فيها عناصر المعجم والتركيب والصرف والدلالة ، بموازاة أدوات السرد والوصف والحوار ، ضمن كل يشكل وحدة تقبل التنوع الفعال ، لكنها تجافي التفتت والانشطار .

(جـ) العامل الرؤيوي بوصفه صيغـة لتحديـد الموقف من العالم . وهذا العامل ينخرط في تموضعات تماثليـة توازي وعيـا نكوصيا ، أو وعيا قائما ، أو وعيا ممكنا ، بالإضافة إلى كونه أحد الوسائط الجوهرية في القبض على وظيفية النص المتبنين بشكل مواز لنسق بنياني نسميه واقعا .

إلا أن ما تجب مراعاته ، بخصـوص هذه المعـطيات ، هـو تجنب الوقوع في مسلكية تفاضلية ترفع من سهم أحدهمـا على حسـاب الآخر ، أو تنحي بعضهـا ، وتـزكي هيمنـة بعضهـا الآخر ، مع إقرارنا بأن المسألة ذات طبيعة معقـدة ، تـرتـد إلى صعوبة الحديث النقدي في الإبداع الأدبي ككل .

لهذا نرانا ، من جهة أخرى ، مدفوعين إلى اختزال إشكالية الأدب والواقع فيما يلي :

١ - ليس من اليسير الحديث عن واقع محدد ونهائي .

٢ - إنه لا يمكن الذهاب بعيدا في ذلك المضمار التفاضلي الذي يقصد موضعة القصة القصيرة في ضوء أحكام قيمية ، ترتب لها موقعها في مجرى الواقع ، انطلاقا من معايير ومحددات لا تخلو من تجزيئية ، عـلى نحو يـوقع الحـديث النقدي في محـاذير الـرؤية الأحادية ، التي تقتطع من النص مستواه اللغوي ، أو التركيبي ، أو الصرفي ، أو الموقفي ، أو تحيله عـلى مفاهيم مـرجعية ذات جذور ضاربة في مناخات نقدية لا تملك مطلقية معيارية . ومن هنا نخلص إلى أن القصة القصيرة تملك أحد اختيارين ؛ إما أن تكون أدبا أو لا تكون ، وأنها لا تملك - عندما تتمثل شـرطها الأدبي ، وتستجمع طاقتها النصية - إلا أن تنخرط في علاقـة بنائية مع واقع ما . (رغم أنه ليس ملحا أن نفرغ ضنى جداليا في محاولة الإمساك بالواقع ، وتحجيمه في إبانات رياضية) .

٣ - إن ما طرحه محمد عز الدين التازي خلال دراسته (مظاهر أنماط الوعي في القصة المغربية القصيرة) يبقى أقرب إلى تصورنا

بصدد هذه الزاوية ؛ فهو يقول : (إن براعة الكـاتب وقدرتـه المتحكمة فى عمله تبدو هنـا من خلال استعـادة تجعل عملية التنامى طبيعية وفى حجمها العادى ، مـرتبطة بقـوانين الـواقع نفسه ، أو تمودها على هذه القوانين ، إنما هو فى توظيف عامل المخيلة من أجل ربط جذور التجربة بفروعها ، وإمداد علاقات دموية بين أطرافها ، تمكنها من الحياة ، لتصبح نمطا أو نموذجا يكون إطاره العام من نسيج الواقع المباشر[٤]) .

وبرغم أن التازى - ضمن حديثه عن زوايا الرؤ ية للواقع فى الإبداع القصصى القصير بالمغرب - لا يكاد يبين عن الطبيعة البنائية التى تشد النص القصصى إلى الواقع ، فإننا نستنتج ذلك دونما تعسف . وربما كان التازى واحدا من الذين امتلكوا هذه الحساسية الطليعية فى الأدبيات النقدية فى أواخر السبعينيات ، قبل أن يغدو المنظور البنيوى مادة مركـزية فى الحـديث النقدى الراهن بالمغرب ، وذلك فى شتى الحقول الإبداعية .

إلى هنا نكون قد أوضحنا واحدا من الموجهات الأساسية لهذا المقترب ؛ أما الموجه الثانى فبمقدورنا أن نحصره أيضا عن طريق طرح إشكالى نقترح له الصيغة التالية :

إن الطبيعة الشائكة لكـل حديث نقـدى عن الواقـع ، فى ماهيته ، ومستوياته ، وتداخلاته ، لا تعنى بالمقابل يسر الأخذ بناصية حديث نقدى عن الأسطورة . ذلك أن أى معالجة تحليلية تروم الوقوف على تركيب أسطورى فى الأدب المغربى - قديمه وحديثه - لا تعـدو فى نظرنـا مشروعـا جزافيـا يستهدف بلورة تصورات لا علاقة لها بخصوصيات الأدب المغربى ، ومحدداتـه وآفاقه . هذا إذا كان المراد بالأسطورة نمطا تعبيريا ورؤيويا له ضـوابطه التى رسمتهـا الأبحاث الفلسفيـة والأنثروبـولـوجيـة الأكاديمية . بل إن هذا يمتد إلى الأدب العربى بأسره ، ولا حاجة إلى استحضـار ذلـك السيـل من الجـدل النقـدى المستهلك بخصوص هذا الموضوع . ومنتهى ما يمكن أن نستقر عنده ، هو أن الأدب المغربى ، كصنوه الأدب العربى ، لم يعرف حضـورا مكثفا للأسطورة فى ماهيتها المدرسيـة ، تبعا لعـوامل تتجاوز الأدب ، وتتعلق - على نحو أقوى - ببنى ذهنية مشروطة بواقع تاريخى واجتماعى وعقيدى ، لم يساعد على إفراز رؤ ية ميثولوجية لـلإنسان والكون عـلى غـرار مـا يمكن أن نلمسـه فى الآداب الهندية ، والفرعونية ، والفارسية ، والإغريقية القديمة ، أو فى بعض الآداب الأوربية القروسطية والحديثة ، أو بما يشبه الغنى الأسطورى البارز فى آداب أمريكا اللاتينية .

لكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى المنزع الأسطورى المعبر عنه فى بعض النماذج القليلة من الرواية والأقصوصة العربيتين ، أو فى نماذج من الشعر العربى المعاصر على الخصوص . ويتراءى هذا بيّنا فى نصـوص للسيـاب والبيـاتى وحـاوى وعبـد الصبـور وأدونيس الذين جنحوا إلى استثمار منظومات أسطورية جاهزة ، لها مرجعية آشورية ، أو فينيقية ، أو فرعونية ، أو فارسية ، أو إنجيلية . وهذا ما يفتقد فى الأدب المغربى الحديث أو يكـاد . وحتى فى حالة وجـود تراكيب أسطورية - وهى دائماً تبقى ضمن التحديد المدرسى للأسطورة - فإنها لا تستوعب مساحة ممتدة ، ولا تشكل ثقلا يجيز لنا الكلام عن منزع أسطورى بين ، يرفد المتن الأدبى الحديث بالمغرب .

هذا ونستطيع أن نوظف ما أوردناه بشىء من التفاوت ، فيما يمس الشعر المغربى المعـاصر ، والكتـابة القصصيـة الراهنـة ، الشىء الذى يجعلنا أمام مفارقـة تبدو جليـة ، وهى أن العمر الزمنى الممتد للشعر المغربى لم يتح له ، مع ذلك ، أن يؤسس منظوراً أسطوريا متميزا ، فأحرى أن نسائل جنسا أدبيا كالقصة القصيرة التى لم تحقق بعد تجذرا تاريخيا فى الأدبين المغربى والعربى على السواء . على أن هذا المأزق مُمْكِنٌ تجاوزه إذا ما خضع التناول النقدى الباحث فى ثنائية الواقعى والأسطورى فى القصة القصيرة لرؤ يتين نسوقهما كالآتى :

(أ) مادام العثور على الأسطورة ، فى الأدب المغربى ، ليس من قبيل الأمر الهين ، فَلِمَ لا نتلمس مايؤلف بين أنماط الحياة التى ولدت الرؤ ية الميثولوجية لـدى الشعوب القـديمة ، وبين تجسـدات الحياة المعـاصرة ، من حيث الحـوافز نفسهـا وردود الأفعال ، ومن حيث التداخلات نفسها ، وصنوف المعانـاة ، برغم ما يلوح من قطيعة مطلقة بين الحياتين .

فإذا كان الخـواء الأنـطولـوجى لمحيط الإنسـان القـديم ، واهتزازاته الانفعالية البدائية ، هـو ما صـاغ موقفـه الكونى ، وشذب حساسيته الطفولية ، مستمرا كل ذلك فى خدمة مشروع أسطورى لم يبرح معالجة الإشكال الثنائى : الحياة والموت ، الخير والشر ، النور والظلمة - فإن الحياة الإنسانية المعاصرة تستعيد المناخات الميثولوجية نفسها . وفى الوقت الذى كان معولا فيه على الامتلاء البيئى ، وعقلنـة الحيـاة ، والتحكم الـلا محـدود فى الطبيعة ، أن تنتشل الإنسان المعاصر من هـواجسه البـدائية ، وأرقه الميتافيزيقى ، إذا بنا نجد استمرار البنيات الانفعالية نفسها المؤطرة لكليهما . وكما شعر البدائى بالضعة والقلق أمام طبيعة جبارة ومهيمنة ، وُجِدَ صنوه الإنسان المعاصر فى شرنقة الموقف الإشكـالى نفسه وهـو يواجـه الآلية ، والأيـديولـوجيـا ، وقيم الاستهلاك ، ومختلف تجسدات الأخـطبوط المؤسسـاتى للحياة الراهنة .

ومن ثم نذهب إلى القول بأن هناك منطقا بنيويا واحدا يجمع بين الحياتين ، وتنسحب مضاعفـاته عـلى مجمل البنى الـذهنية لكلتيهما ، سواء تعلق الأمر بالعقيـدة ، أو العلم ، أو الآداب والفنون . . . وهذا ما أشار إليه كلود ليفى شتراوس فى كثير من دراساته الأنثروبولوجية ، وفى هذا الصدد نقدم قولة للدكتورة نبيلة إبراهيم . فبعد ما استعرضت الأسس التى تتحكم فى منهج شتراوس البنيوى ، قالت :

(وتشير هذه الأسس الأربعة إلى أن شتراوس قد انطلق من تفسير نشأة الأسـطورة وفى إبراز مغـزاها وهـدفها من تحليلهـا بوصفها نصا لغويا . وقد انتهى من خلال أبحاثه المستفيضة إلى أن الفكر البدائى لا يمثل مرحلة من مراحل التطور ، بل يمثل

منطق الفكر البشرى فى كل زمان ومكان . ووسيلتنا فى الوصول إلى الشكل الكلى لهذا المنطق البشرى ، هى دراسة الأساطير وفقا لمنهجه البنائى)[٥] .

ولا شك أن ما نود طرحه من خلال ما قدمنا ، هو أنه يمكن أن نقترح كبديل فكرة التماثل البنيوى بين ما يصطلح عليه بالأدب الأسطورى ، وبين آداب نصنفها بأنها غير ذات توجه أسطورى . ومن هنا تصبح لقصيدة شعرية بدائية ، أو قصة أسطورية تنتمى إلى ثقافات مغرقة فى القدم ، الخواص البنيوية نفسها ، الميكانيزمات العلائقية نفسها التى تفضى إلى صنع رؤ يا ذهنية متميزة لنص شعرى أو روائى أو قصصى قصير ينتمى إلى الآداب المعاصرة على سبيل المثال . وهذا ما يمثل إحدى أبرز الأطروحات فى الجهاز المفاهيمى لنظرية جولدمان التى دارت حول محور البنيوية التكوينية . والأمر نفسه نجده لدى نورثروب فراى عندما يدافع عن هيمنة منطق أحادى على كل الفعاليات الأدبية التى أنجزها الإنسان ، منذ العصور البدائية إلى عصرنا الراهن . وفى هذا يقول وليام ويمزات «الأصغر» : (إن ما يدعوه فراى «بمجمل» تاريخ الأدب يتحرك من البدائى إلى المصقول ؛ لذلك يلمح فراى إمكانية النظر إلى الأدب على أنه تركيب مجموعة بسيطة نسبيا من الصيغ التى يمكن دراستها فى الثقافة البدائية)[٦] .

وعليه فإن هناك جذرا مرجعيا يوجه الآداب الإنسانية ؛ وهو الشىء الذى يساعدنا على مساءلة المنطق البنائى للقصة القصيرة بالمغرب ، والوقوف على مدى تمثلها للنموذج الأسطورى بحسبان (أن الإنسان البدائى مازال كامنا فى كل منا ، وأن مواطن القرن العشرين الذى يذهب طائعا إلى عمله فى سيارته كل صباح ، ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ، ثم يهىء نفسه للنوم بمشاهدة التسليات التى تنقلها إلى غرفة جلوسه صناعة إلكترونية ، يعيد فى أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية لأسطورة قديمة)[٧] .

(ب) مادام الجوهر الأسطورى للحياة الإنسانية أمرا لانقاش فيه ، فإن ما يلوح من تصنيفات للفكر البشرى ، وما يوحى به هذا الفكر من تدرج وانقطاع ، ما هو فى العمق إلا الدينامية الجدلية لذلك الجوهر ، وسيرورته المحايثة لتطور الحياة الإنسانية ، بالرغم مما نلاحظ من تفاوت بين تشكلات المادة الأسطورية فى الثقافات القديمة ، وتجسداتهاالراهنة . ذلك أن الإنسان القديم توصل إلى تأطير القوى الكونية التى قدسها فى فضاء مغرق فى التسامى والتجريدية ، كمقابل للوجود الإنسانى الدونى . ومن ثم أخذ العنصر الصدامى فى المنظومات الأسطورية الكلاسيكية بعدا عموديا ، أى صداما بين قوى فوقية ، وقوى إنسانية دونية ، فى حين نزلت القوى الأسطورية المعاصرة من عليائها الأولمبى لتصبح واقعا عيانيا متغلغلا فى نسيج الحياة الاجتماعية ، ممسكا بأعطافها .

إن هذا يعنى تحول الصدام الميثولوجى للإنسان ، من صدام مع سلطة غيبية تكمن قوتها فى تواريها القدسى ، إلى صدام مع منظومة من السلطات المؤسساتية التى أفرزتها جدلية التاريخ المعاصر ، كالأيديولوجيا ، والإعلام . . . دون إغفال لمجمل الأدوات السلطوية الرديفة التى توظفها هذه القوى ، كقنوات لتمرير خطابها المتسم بسمات الهيمنة . بل إن هذه الأدوات تبلغ من الكثافة والتنوع ، والتغلغل مستوى معقدا يحولها إلى ضوابط لا شعورية ، تنتج كل المسلكيات اليومية للإنسان ، وتصوغ ردود أفعاله ، وتصنع مزاجه ورؤاه ، ثم ينتقل حضورها المكثف وتواجدها اليومى إلى ما يشبه أسطورة يومية ، تتضمن طاقات إشارية هى من التأثير بمكان . وبالمناسبة نستحضر اسم رولان بارت كواحد من الذين شغلوا بهذا الجانب ، بل إن حساسيته قد بلغت درجة عالية من الخصوبة ، تتجلى فى دراساته الأساطيرية ، سواء لنظم إشارية فى الحياة الواقعية ، أو لأساطير حاضرة فى النصوص الأدبية .

لذلك نرانا أقرب إلى تبنى هذا المنظور النقدى ، فى تعايش مع ما أوضحناه بخصوص فكرة التماثل على مستوى البناء والدلالة ، فى محاولة وصفية للغلاف البلاغى الأساطيرى لنموذجين معينين من الكتابة القصصية القصيرة فى الأدب المغربى المعاصر . ونقترح أن يكون النموذج الأول هو أقصوصة (مساء تلك الظهيرة) لمحمد برادة ، والنموذج الثانى هو أقصوصة (الاستشهاد) للميلودى شغموم ، مع الإشارة إلى أن هذا المسلك الانتقائى لا تلابسه أية اعتبارات خاصة ، بقدر ما هو مسلك إجرائى ، فرضه الاقتناع بصعوبة المراهنة على مساءلة أساطيرية لنماذج عدة من المتن القصصى القصير فى أدبنا المغربى المعاصر .

مساء تلك الظهيرة

ينتظم نص (مساء تلك الظهيرة) لمحمد برادة حقلين دلالين مركزيين ، يلوحان على تواشج عميق مع كثير من الحقول الدلالية المركزية فى القصص والحكايات الأسطورية ، خصوصا الدينية منها ، إذ نلمس نوعا من علاقة تماثلية ، من حيث البنية والمنطق . وكاقتراح إجرائى يمكن أن نصطلح عليهما بـ : الدلالة الإسرائية أو الرؤ يوية ؛ والدلالة السدومية أو الخطيئوية . ولعل ما يسهل تبنى هذا البعد الثنائى فى دلالة النص ، هو ما نلمسه بخصوص التنامى الحدثى الذى تنتجه الأقصوصة . هكذا نجد أنفسنا إزاء شخصية مركزية ، هى شخصية المعلم الذى موضعته التداخلات العلائقية بين مختلف مكونات النص فى سياق تدرجى ، تتخلله شبه قطيعة انفعالية بين مستويين حدثيين ؛ يبدأ أولهما متزامنا مع بداية المقطع السردى الاستهلالى فى النص : (تعبت قدماه فيما يبدو . منذ الظهيرة وهو يمشى . طاف فى العاصمة تائها بين جنباتها يجوس الحى بعد الحى ، ينقل عينين تنظران بآلية إلى مايصادفهما . كان بينه وبين المساء ساعات لاطعم لها ، يتجرعها على مضض . لا يحلو فيها شىء . حتى تصفح المجلات العارية يزيد من ضيقه . لا يقوى على النوم . لا يقوى على الجلوس . . .) إلى المقطع السردى - الوصفى : (تعبت قدماه فيما يبدو ، ونظراته الأليمة لم توقف الغليان

داخله . انتهى به المطاف إلى حى السويسى . تمتد الشوارع ، تبرز بنايات الفيلات من بين الأشجار والنباتات المتسلقة لتكسر رتابة الفضاء . من حين لآخر يمر بجنود أو رجال شرطة يحرسون بعض البوابات.تمرق سيارات من كل العينات والأنماط تخفض إحداها من السرعة ، وتدلف إلى ما وراء الفيلا ، ثم ينقفل الباب) .

هذا الجزء الأول هو ما يمكن أن نسميه بالحديث الإسرائى ، لأن الأمر يتعلق ببطل يمارس دلالة النقلة من عالم إلى عالم ، وكلما أوغل فى التنائى عن فضائه ، استجمع طاقات رؤيوية للصدام مع عالم مواز ، سيجد نفسه منقذفا فى أتونه ، ومن ثم يصبح مورطا فى شبكة من العلائق الاجتماعية والأخلاقية ، التى يملك عنها رصيدا سماعيا لا أكثر . بينما سيتاح له الآن أن يعاين ، وعن كثب ، فضاء ، هو ملك لشريحة اجتماعية تحيا حياة أسطورية ، وهو ما يفصح عنه الرواى : (يوغل المساء وهو يوغل فى السير . يعرف أن اليوم يوم سبت ، وأن الحانات قد عمرت جنباتها . . . لكنه يبدو كالمسحور بهذه المغانى ، وبأضوائها المنبعثة من وراء الزجاج والأشجار . يسمع ويقرأ عن حياة الترف ، إلا أنه لم يعاينها عن قرب . تستبد به الرغبة فى أن يرى هذه الفئة المحظوظة وهى تعيش) .

أما الحديث السدومى.فيتداخل مع كثير من المقاطع المهيمنة على ما حددناه كحقل دلالى ثان ؛ بمعنى أن النقلة الإسرائية التى اكتنفت البطل فى تدرجه الدرامى من حى هامشى بمدينة سلا ، إلى حى السويسى المخملى ، ستبلغ مداها المسدود بولوجه للفيلا . أى المدينة أو الكون ، أو الفضاء الشبيه بسدوم المقترنة ، فى الخطاب اللاهوتى ، بدلالات الميوعة والتفسخ والخطيئة ، حيث مجال قيمى قائم على وضع اجتماعى صارخ يجافى المحمول الأخلاقى لذهنية المعلم المشروط بمناخ اجتماعى مغاير ، ولا إنسانى . وعلى لسان الراوى ينكشف هذا المأزق الصدامى بين عالمين متناقضين ، على المستوى الأخلاقى والحياتى : (السيدة تبتسم ، والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يفتقر إلى العناية والأصول) (يتلقى النظرات بتلقائية واندهاش كأنه يرى الناس لأول مرة . فعلا ، مثل هؤلاء لم يسبق أن رآهم عن قرب . . . ثم النساء الأنيقات الجميلات . جميلات ؟ غير جميلات ، لا يهم كثيرا . ما يسترعى انتباهه ، هذا الألق المنبعث من العيون ، والعافية المتدفقة من الوجنات ، والمسارب الفاصلة بين النهود) .

وكما فى الحكاية الدينية عن لوط ، وموقفه الإدانى لأهل سدوم ، ينخرط البطل فى مواجهة رسولية مع عالم موبوء ، يرشح بالخطايا والآثام ، على أن هذا العالم عالم عيانى معيش ، وناتج عن آلية اجتماعية مختلفة ، ولا علاقة له بسدوم الغيبية . ومثلما نجد فى سير الرسل وحيواتهم ينتج البطل صكوكه ووصاياه ، مستحضرا وضعه الاجتماعى بكل ما يطبعه من شروط لا إنسانية ، مبلوراً لرؤ يا الشرائح الاجتماعية التى ينشد إليها .

والواضح أنه لا ضرورة للتوقف عند التماثل البنيوى بين ما أسميناه بالحديث السدومى والتركيب الأصلى لقصة سدوم ، كما وردت فى النصوص الدينية ؛ إذ تدخل كل عناصر الحديث السدومى فى علاقة تماثلية مع عناصر القصة الدينية . فالفيلا فى موازاة سدوم ، والبطل فى مقابل لوط . وبينما تستمد الرؤ يا ، لدى البطل ، مشروعيتها من وضع فئات اجتماعية مغبونة ، ترتد الرؤ يا اللوطية إلى مرجعية ثيولوجية ، فتغدو تبليغا لوصايا الإله ومحرماته .

هكذا تلتئم مكونات الرؤ يا من خلال المسلك الإدانى الذى سيجد البطل نفسه مدفوعا إلى تبنيه ، بدون أدنى اختيار أو تردد ؛ أى يتحول إلى لوط الاجتماعى ، المعقلن للوضع المرذول الذى يرفضه : (القلوب تصدأ حين تغدو عاجزة عن الإحساس ، عاجزة عن الفرح ، عن الألم . . . حين تتوارى خلف طبقات من إدام المواضعات والمجاملات ورتابة السلوك ، تماما مثل قلوبكم أيها البلداء) (الحق لا يستعير لسانا من غيره) (معناه ياسادة ياأذكياء ، وأنا البليد ، أنى افترضت جهلكم بلغة هذه الأرض التى نستوطنها يخول لى اعتبار نفسى على حق . ولسانى فصيح ؛ فلماذا أستعير لسانا آخر ؟) (لأصدقكم القول ، عندما تخطت قدماى عتبة هذا الصالون ، وصافحت عيناى الوجوه الجميلة ، وشربت الراح ممزوجة بابتسامات هذه النسوة الطريات ، تخيلتنى ألج البهو العجيب الذى رأيته وأنا نائم فى الظهيرة فوق كرسى حديقة عمومية . . . ولقد غمرتمونى بلطفكم وكرمكم فظننت أن بالإمكان أن أصبح واحدا منكم ، أفعل ما تأمرون به ، وأعيش فى هذا الرغد . . . لكن ها أنتم ترون : شىء ما أقوى منى ، يستعصى على فهمى ، يجعلنى أكشف هويتى لأعبر لكم عن كراهيتى) .

إننا فى هذه الأقصوصة نواجه سيولة حدثية تتسرب عبر قناتين تنتهيان إلى تركيب متداخل ، يفضى أوله إلى ثانيه ، على نحو أنتج بنية حكائية تتسم بالتعاضد الدلالى ، رغم مما قد يتراءى من شبه قطيعة بين القناتين . لقد كان منطقيا أن ينتج المناخ الإسرائى - وهو مناخ توافرت له حيثيات لا تخفى دلالتها فى النص ، حيث نجد حضورا للمساء ، والسبت ، وهما معطيان زمنيان لهما من التضمن والإيحاء ما يزكى مرجعيتها الأسطورية التى رمنا وصفها من حيث التماثل البنيوى ؛ فالمساء كمدخل لليل ، حقل زمنى له حضوره المكثف ، سواء فى المنظومات الأسطورية ، أو فى النصوص الثيولوجية ، من حيث تقمصه لدلالات لها خصوصيتها ، بنفس ما ليوم السبت من وجود وظيفى أساسى فى أغلب القصص الدينية الواردة فى التوراة والإنجيل والقرآن . ومن ثم انبنى أيضا التوجه الأسطورى للدلالتين الإسرائية والسدومية على الحضور الوظيفى للعنصرين الزمنيين المذكورين ، وهو ما لا يمكن تجاوزه أو القفز عليه - المناخ السدومى !

ومما لا ريب فيه ، فإنه من اليسير الوقوف على هذا النمط من البناء السيميائى فى روايات وقصص قصيرة فى الأدب العالمى ؛ الأمر الذى قد يشفع لهذا الطرح . وربما كانت رواية (الرؤ يا) ،

أو (القيامة [٨]) واحدة من النماذج الرئيسية فى المجال ، بحيث ينكشف تنامى دينامية النص فى توافق مع التدرج من موقف النقلة إلى موقف المشاهدة الرسولية ، وصولا إلى استبطان البطل للفضاء الفاجعى الذى تغمره الأدغال الإفريقية ! وهذا يوصل إلى تجسد الرؤ يا فى بنية . ومن الجلى أن هذه التضاريس البنائية تتضمن إمكانات تماثلية مع البنية الجوهرية فى معظم النصوص الأسطورية . ومن جانب آخر ، فإن النص يقدم ، عبر كثير من مقاطعه السردية والوصفية ، سلسلة من الوحدات الأساطيرية التى تهيمن على وحدات سياقية بعينها ، وتدفع بالوظيفة الدلالية للأقصوصة إلى حدود قصوى من الغنى والخصوبة ، وذلك على مستوى الإحالة على مرجعية واقعية واضحة . بمعنى أن النص يتيح الوقوف على عناصر إشارية ذات دور انحيازى إلى أحد الموضعين الدلاليين ، المركزين ، والمحددين سلفا . وإذا كان لويس جان كالفى قد موقع الأسطورة ، بالمعنى الممنوح لها من رولان بارت (فى كونها البؤرة الراجحة لتمركز الأيديولوجيا) ، فإن ما تقدمه الأقصوصة من عناصر إشارية أساطيرية ، داخل سياقات مختلفة ، يجعلنا أمام اختيار أحادى ، مؤداه الأدلجة الحتمية لهذا النمط البلاغى ، بشكل يكشف عن التوجهين الرؤ يويين المتصادمين فى النص ، ومن ثم فإنه من السهل أن نجدول الكم الإشارى الوارد ضمن جدولين يدخلان فى مجافاة دلالية سافرة ، تنتج بدورها قطيعة أيديولوجية صريحة .

(أ) ١ - (حتى تصفح المجلات العارية يزيد من ضيقه) . ٢ - (لا يقوى على الاستماع إلى ما يقدمه المذياع من كلمات وأغان محنطة) . ٣ - (عاودته الحياة وهو يتجه إلى الخمارة يرتادها كما يرتاد خروف زريبته) . ٤ - (لكنه اليوم شديد الضيق منذ أيقظه الحارس ليذكره بأن النوم ممنوع فوق كرسى الحديقة ، طاردا من أحلامه صوراً مؤنسة تبدد وحشة هذه المدينة الحجر) . ٥ - (خارج القسم ، وبعيداً عن التلاميذ ، لم يكن يفكر فى تصور الأضداد) . ٦ - (هل طعم الأشياء مختلف عما يعيشه هو بين المدرسة والغرفة الصغيرة والخمارة وشارع العاصمة بعد منتصف الليل ؟) . ٧ - (قل لها معلم الحى) . ٨ - (لست أدرى إن كان الوقت مناسبا . المدرسة لا تترك لى وقتاً كثيراً) . ٩ - (أين منه النبيذ الأحمر العادى الذى تصبه البارميتر « رحيمو » أو « قمر المكان » كما كان يلقبها بينه وبين نفسه ؟) . ١٠ - (اشرب نخب الرفاق الذين رحلوا ولن يعودوا ، ونخب الوحدة القاتلة ، ونخب الهموم الصغيرة والكثيرة . . .) . ١١ - (افترض أن العالم انتهى فى هذه اللحظة وأنك الآن تدشن عهداً جديداً تمحى فيه الحواجز والفواصل ؛ يختفى منه القمع والبؤس ومذلة السؤال) . ١٢ - (من قبل لم تدوخك العناقيد المعصورة لأنك كنت تشربها فى مناخ كابوسى . . . كنت تتجرعها محاطاً بوجوه كابية مقهورة ضحكاتها أشد إيلاماً من حد السكين . . .) . ١٣ - (تترعها وأنت تفكر فى الراتب الذى يتبخر فى أول أسبوع من الشهر ، وفى الأب المحتاج ، وفى الزواج المستحيل ، وفى عضات البق والبرغوث ، وفى الفخذين الكهف للمومس المتقاعدة ، التى تقبل التعامل بالطلق . . .) . ١٤ - (لكن أيضا فى وعى ، ظاهراً وباطناً ، يستقر الولاء المطلق للآخرين) . ١٥ - (تتنابك الحسرة لأنك لم تذهب إلى الخمارة ، وانتهيت إلى أن تطرد فى الثالثة صباحاً لتسير منبوذاً كناقة جرباء) . ١٦ - (أين عشيرتك ؟ أين عشيرتك ؟) . ١٧ - (يتبدد الحزن الثقيل مع تبدد السكرة ، تلوح بيوت القصدير فى تبريكيت وخلفها العمارات - العلب حيث تسكن) .

(ب) ١ - (انتهى به المطاف إلى حى السويسى . تمتد الشوارع ؛ تبرز بنايات الفيلات من بين الأشجار والنباتات المتسلقة لتكسر رتابة الفضاء) . ٢ - (من حين لآخر يمر بجنود أو رجال شرطة يحرسون بعض البوابات) . ٣ - (تمرق سيارات من كل العينات والأنماط ، تخفض إحداها من السرعة ، وتدلف إلى ما وراء الفيلا ، ثم ينقفل الباب) . ٤ - (لكنه يبدو كالمسحور بهذه المغانى وبأضوائها المنبعثة من وراء الزجاج والأشجار) . ٥ - (يسمع ويقرأ عن حياة الترف ، إلا أنه لم يعاينها عن قرب) . ٦ - (تستبد به الرغبة فى أن يرى هذه الفئة المحظوظة وهى تعيش . . .) . ٧ - (اقترب بخطوات متزنة من باب فيلا تغمرها الأضواء وسأل العساس : هل الحاج موجود ؟) . ٨ - (تفضل ! من سيادتكم لأخبر الحاجة ؟) . ٩ - (تبدو بقفطانها وحليها ومساحيقها ووجهها الأبيض وابتسامتها المسترسلة فى سن أقل من الثلاثين) . ١٠ - (ينحنى على يدها ليلامسها بقبلة طائرة كما شاهد فى الأفلام أو كما شاهد فى حلم الظهيرة) . ١١ - (فتقدم نحو الصالة الكبيرة المتلألئة بأضواء متباينة حسب الأركان والزوايا) . ١٢ - (راح يربط فكرة بأخرى ، وتعليقاً بتعليق عن هندسة الفيلا ، وعن أصحاب الذوق ، وعن أهمية المرح والانطلاق بعد الانتهاء من الشغل ومن صداع الصفقات) . ١٣ - (السيدة تبتسم ، والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يفتقر إلى العناية والأصول) . ١٤ - (وأخذ كأس ويسكى وجرع منها جرعة كبيرة) . ١٥ - (لواحدة قال إنه حسبها سعاد حسنى التى شهدها فى فيلم عرض أخيراً بسينما بطانة) . ١٦ - (ولأخرى حكى النكتة التى سمعها عن أنديرا غاندى وكوسيجين ، ولثالثة اعتذر بأن الجو لا يسمح بأن يحكى ما وقع لصوفيا لورين أثناء زيارتها لأدغال إفريقيا . . .) . ١٧ - (الرجال يبدون منهمكين فى أحاديث جادة أو يضحكون فى وقار . كأن النساء فى انتظار من يسليهن) . ١٨ - (اشرب نخبك ونخب رفاق الخمارة الذين لن تطأ أقدامهم أرض هذه الصالة) . ١٩ - (لاشك أن عدم إتقانك للفرنسية يبعث الاستغراب فى نفوس المستمعات المتحلقات حولك . . .) . ٢٠ - (كرر كلمة البلداء ثلاث مرات ، ارتفع صوت صاحب الدار يأمر بأن يخرج ، وصفق بيديه منادياً العساس) . ٢١ - (فى نفس اللحظة وقف أحد المدعوين يعارض فى طرد المعلم الفيلسوف كما سماه ؛ قال علينا أن نترك له حرية التعبير عن أفكاره ، سيما وأن الأمر يتعلق بلعبة لا تخلو من تسلية) . ٢٢ - (أردف بالفرنسية أن ما يفعله هذا الضيف المقتحم هو صيغة أخرى للعبة (الحقيقة) التى يمارسها

البورجوازيون فى فرنسا) . ٢٣ - (يا سادة يا أذكياء ، وأنا البليد : إنى افترضت أن جهلكم بلغة هذه الأرض التى نستوطنها يخول لى اعتبار نفسى على حق ، ولسانى فصيح ، فلماذا أستعير لساناً آخر ؟) . ٢٤ - (هذه الزرابى الرباطية والتركية والإيرانية ، والثريات والموكيت الملون ، والصوانى المفضضة ، وروائع العطور الباريسية ، ورباطات العنق الحريرية المدلاة من أعناق الرجال كأنها حبال للشنق تنتظر الإشارة) . ٢٥ - (ولقد غمرتمونى بلطفكم وكرمكم فظننت أن بالإمكان أن أصبح واحداً منكم أفعل ما تأمرون به ، وأعيش فى هذا الرغد . . .) . ٢٦ - (ها أنتم تبدون هادئين مبتسمين وسط عالم متماسك مرتب رغم كل شىء . . . وأنا ؟ لحن نشاز تنصتون إلى بإشفاق ومجاملة) . ٢٧ - (الساعة تجاوزت الثالثة صباحاً ، وأنت حامل مصباح ديوجين الشهم ، تتدحرج وسط الشوارع الفسيحة الخالية ، ميمماً شطر مدينة « سلا ») .

هكذا تتجلى بلاغة المبتذل واليومى ، الذى يؤطر السيرة الكابية للبطل - المعلم . فنحن إزاء فضاء اجتماعى وانفعالى يشير إليه ذلك الكم الإشارى اللافت ؛ إذ تتعدى الرموز وظيفتها السياقية المشروطة بعلائقها المعجمية ، والصرفية - التركيبية ، لتكتسب قوة دلالية تمتد إلى وضع اجتماعى ، منه يستمد البطل رصيده الموقفى ، ويستعير طاقته الرؤيوية . فهو المعلم الوضيع ، القاطن فى هامش المدينة ، داخل جيتو من البؤس والحزن والخصاص ، الموزع بين مسكنه - جحره ، وفضاء من البوهيمية والدعارة . هو الإمبراطور الوهمى فى فصله ، حيث يمارس تصعيد إحباطاته الاجتماعية . هو المحاصر بين كفاف الراتب ، ومعايشة البق والبرغوث . إنه أيضاً الشخص الذى تستنزفه شتى الالتزامات ؛ إذ لا يمكنه التنكر لوالد محتاج . هو الخاضع لتطلعاته الذاتية ، والمهووس بحسه الرفاقى الحاد . بل هو النزق المتأفف من عالم المدينة بكل سلطتها الأيديولوجية والجمالية ، يصارع بنية مؤسساتية عاتية ، وبلاغة إسمنتية تستفز فى دواخله شاعرية المعلم الخانع لحساسية مكتسبه المعرفى ، وشرطه الاجتماعى الغارق فى كابوسيته .

هذا ما يؤلف الغلاف البلاغى لحياة فئة هامشية يصوغ الكاتب رؤيتها من خلال سيرة البطل - المعلم هذا الأخير الذى يجسد موقفاً كلياً من نمط حياتى قائم على بلاغة أساطيرية تمتح من مناخ استلابى ، يتقاطع مع مناخ وجودى متغرب ، له مواضعاته الطبقية والأخلاقية . وهو ما يطرح تلك المفارقة المؤسية التى يدينها البطل . إنه يدين تغرب شريحة اجتماعية فى مناخ حياتى شائه ، لا علاقة له بحياة الفئة التى يختزل هو رؤيتها .

وكما قمنا بحصر الوحدات الإشارية المركزية للحالة الأولى ، حصرنا أيضاً الوحدات الإشارية المضادة دونما حاجة إلى التوقف عند تمظهرها الأساطيرى ، المستوعب لعمق أيديولوجى بيِّن ، بحسبانها تتضمن كفاية رمزية مناوئة للمحمول الدلالى للوحدات الأولى .

الاستشهاد

يقول لويس جان كالڤى : (لقد سبق لى أن أشرت إلى أهمية مدلول الواقعى أو الواقع لدى بارت ، بغض النظر عن الصعوبة التى يمكن أن تتلبس هاتين الكلمتين «أيوجد حقيقة واقع خارج إدراكنا» . إن هذا الإلحاح لمن الدلالة بمكان ؛ إذ بين الواقع وبين إدراكنا لهذا الواقع تتسرب الأسطورة) .

لعل هذا المدخل يستطيع أن يذلل مهمة قراءة تتوخى مقاربة الواقعى والأسطورى فى نص (الاستشهاد) للميلودى شغموم . وربما كان فى مقدورنا أن نقول بدون تكلف : إن الخلاصات النقدية المستهدفة هنا ، تتجاوز الأقصوصة المشار إليها إلى نصوص قصصية يكفيها أن تستوفى جوهرها الأدبى . فالأمر يتعلق إذن بتلك القدرة التى للقاص ، على أسطرة الواقع ، ومنحه زخماً غرائبياً شديد الغنى ، بالرغم من أن الموارد الدلالية للنص لا يجوز أن تتنكر لمرجعيتها الواقعية . هذا مع عدم إغفالنا لما سبق أن طرحناه من إشكالات تمس التجسيد المخبرى لمفهوم الواقع ! وبالتالى القبض على هيئة نمطية تخصه .

صحيح أن هناك واقعاً له مواصفاته ، وتضاريسه التاريخية والاجتماعية ، قد يكون شخصياً أو جمعياً ، أحادياً أو تعدديا ، إلا أننا لانستطيع المراهنة على أن الأدب ينقل إلينا الواقع بحرفيته ، أى وفق تعامل ميكانيكى يُقحم الزمن الواقعى والزمن الأدبى فى علاقة نسخية ؛ حيث إن ما تنجزه الفعالية الأدبية دوما ، هو إعادة تركيب الواقع بعد تفتيته ، أو اقتناص زواياه المتوارية بفعل اللا مبالاة ، والانغماس فى المُلِح واليومى ، أو ننتقى منه أحد المستويات القيمية فتجرده وتسمو به . كل هذا يتم بالخضوع لتكاثف مجموعة من الأدوات والوسائط التى تشفع لأدبية النص ، وتدمغه بميسمه الشعرى .

طبعاً لا حاجة إلى استعادة ما ورد فى الأدبيات الأرسطية والهيجلية والجولدمانية فيما يتعلق بوظيفة النص الأدبى ، من حيث هى رواية للمحتمل عند أرسطو ، وتحقق للمطلقية كما عند هيجل ، أو إنجاز رؤيوى يربطه جولدمان بمبدعى طبقة اجتماعية معينة . حسبنا أن نقرر ما يلوح من أطروحة رولان بارت ، التى تشير إلى أن شيئاً ما يلتقط مقومات وجوده ، على امتداد المسافة الفاصلة بين ما نطلق عليه واقعاً ، وبين ما يحدد على أنه إدراك ، أو وعى بلورته علاقة جدلية بين ذات قارئة ، وتاريخ موضوعى ! هذا الشىء هو ما يسميه بارت أسطورة ؛ أى تلك الكينونة المتحصنة بطاقة إشارية تمارس وظيفة هيمنية لامراء فيها . إنها تحوز كل مقدرات الأسطورة بمفهومها المدرسى ، من حيث منعتها ، وحضورها اليومى ، ومن حيث تماسكها الأنطولوجى اللافت وبواسطتها تمر أصناف الخطابات الأيديولوجية . نجد هذا فى الكتابة الصحفية ، والكتابة الإشهارية ، رغم طبيعتها التقريرية ، وفى النص الأدبى بالأحرى الذى هو أولا وقبل كل شىء فعالية مبطنة بالأيديولوجيا ، لكنها ترتكز على طبيعة تمويهية خارقة .

البناء الدلالى :

لا نعتقد أن الأمر يتطلب كبير عناء للكشف عن تماثلية منطق التأسيس فى أقصوصة «الاستشهاد» مع بنية أية أسطورة تنتمى إلى المجاميع الأسطورية الكلاسيكية ، على أساس أننا عالجنا هذا الجانب فى أثناء التعرض لأقصوصة «مساء تلك الظهيرة» . لكننا نضيف أن مستوى البناء الدلالى قد يتفاوت بين نص وآخر ، مع أن الجوهر التوليدى يظل واحدا . لذلك فإن ما يثير فى نص «الاستشهاد» حقاً ، هو تلك الديناميكية الوظيفية للشخوص المتحركة فى فضاء نصى ، يتحول بدوره إلى متن مؤطر لجماع من النصوص التى تولدها الشخوص . وتتآلف هذه النصوص عبر سياق متعاضد فى المبدأ ، لكنه سياق تنازعى ، إذ يطغى أحد تلك النصوص على الآخر ، إلى أن نصل إلى النص - الخاتمة ، أو النص - الاستهلال ؛ لأنه يغلق أفق كون نصى عيانى ، هو هيئة الأقصوصة ، وتشكلها الفيزيائى على مدى بياض الورق ، ويحيل ، فى مستوى ثان ، على نص مفتوح ، ومضمر ، وانسيابى ، وذلك فى ضوء لعبة التوارى والانكشاف ، كما نجدها لدى السيميولوجى الإيطالى أمبرتو إيكو .

ومن جهة أخرى فـ (إن وحدة الأثرليست كيانا تناظريا ومغلقا ، بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص . إن عناصره لاترتبط فيا بينها بعلامة تساو أو إضافة ، بل بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية . إن شكل الأثر الأدبى يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكى . وتظهر هذه الديناميكية فى مفهوم مبدأ البناء ؛ فليس هناك تعادل فيا بين مختلف مكونات الكلمة ، كما أن الشكل الديناميكى لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ، ولكن نتيجة تفاعلها ، ومن ثم نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى . إن العامل المرتقى يغير العوامل التى تغدو تابعة له)[١٠] .

وإذا كان يورى تينيانوف يخص بكلامه الحدود المجالية للنص المكتفى بقوانينه المعجمية ، والصرفية - التركيبية ، والدلالية فى مستوى أول ؛ والمكونات الحوارية ، والوصفية ، والسردية فى مستوى ثان ، فى ضوء إسهامها فى الآلية العلاقية لأى نص ، فإنه فى الإمكان التقاط هذه الزاوية للدفاع عما أسلفناه من إشارة إلى مبدأ التوزيع النصى الذى يطبع الأقصوصة ، ويحول أحاديث الشخوص إلى نصوص مكتفية وقائمة بذاتها تتدرج متوالية إلى النص - الخاتمة الذى أسند شغموم مهمة إنتاجه إلى شخص الراوى . وهذا النص يمتلك طاقة تكثيفية كبيرة ، تسهل تموقعه ضمن أى حيز فى الوحدة المجالية للأقصوصة ، وتعطيه أحقية حجب النصوص السابقة أو إلغائها ؛ لأنه يستجمع التوزعات الدلالية المنداحة عبر سديم النص الكلى ، ويحجم شبكة الوظائف الوصفية - وهى أجلى وظيفة نواجهها - عندما يسحبها من تحت يد الذوات الأخرى المنتجة ، هى أيضاً ، لكلام وصفى ، ينتج بدوره هوية أسطورية لذات محاصرة فى عالم مؤسس على الشهادة القسرية ، والمتابعة ، والتهيب من الوجود المغاير واللامنطقى ؛ وهو ما نقف عليه فى النص : (فى الواقع كانت هيئة المحكمة قد أغفت قليلا وهى تستمع إلى أقوال أفراد العائلة والأصدقاء والجيران والمعارف ورجال الشرطة . . . لكن الرئيس تنحنح فجأة وأعلن أن الجلسة قد رفعت إلى أن تعود هيئة المحكمة من المداولة . وهكذا خرجت الهيئة الموقرة بسرعة وعادت بسرعة ، فأعلن الرئيس القرار بسرعة وانصرف . غير أن الناس أصيبوا بذهول وظلوا جامدين فى أماكنهم مدة نصف ساعة تقريباً ، إلى أن دخل رجال الشرطة القاعة الكبيرة بصخب عال) .

٢ - الحديث الطروادى :

تفضى هندسة النص الشخوصية والدلالية ، إلى دلالة جوهرية ، هى دلالة الحصار . فالحصار يتوزع أمداء الأقصوصة ، ويعرص توالداته ، ومن ثم يجوز أن نقتطع من المتن الهوميرى واحدة من الحكايات الميثولوجية المعروفة بحصار طروادة ، التى تقوم بنيتها الدلالية على موضوع الحصار . فالكاتب يشيد كوناً خرافياً يرشح بالمعاناة والاختناق والفاجعية ، فى حين تتقمص الشخصية المركزية ، فى الأقصوصة الهوية الأنطولوجية لطروادة ؛ أى تصبح الذات - المدينة ، أو الذات البوهيمية المنكفئة على أشجانها وأحلامها ، المدمنة على رغائبها وشفافية كونها النفسى . لنقل إنها هكتور ملك طروادة ، المدافع عن شرعية الحلم ، ومصداقية الخطيئة .

فكما استسلم هكتور لسلطة الحب ، وشفافية الجمال فى علاقة باريس بهيلانة ، يواجهنا بطل «الاستشهاد» بملامح هكتورية . فهو هكتور وضع تاريخى واجتماعى خانق ، لا يملك إلا أن يذعن للملكوت هواجسه ، ورعونة أخلاقه ، وتنصله إزاء القيمى والعرفى والعشائرى . فى حين تستعير الشخوص الأخرى المضادة روح أبطال الإغريق ، وتتحول إلى أخيل ، وأوليس ، وأجاممنون ، أى إلى قوة لا يتأتى لها إلا أن تحاصر مدينة منغلقة على دواخلها ، ومدافعة عن مغايرة القيمى والعرفى والعشائرى . وإذ يستبد حس المحاصرة بنفسية الشخوص ويحركها ، تسقط هى الأخرى فى مأزق الحصار المضاد ، حيث إن وظيفتها الحصارية تبقى نتيجة لحصار يومى يمارسه البطل على كونها المرتكز على حس سكونى ، منسجم مع واقع جاهز ، ولا يملك إلا قدرة الوصف والشهادة .

إننا هنا أمام وصف مركب : فالبطل يمارس حياته انطلاقاً مما يمليه عليه تراثه الذاتى القلق والمتشنج ؛ ولذلك فإنه ينجز كتابة ممارساتية رعناء ، ومعادية للمحدد والمرسوم . ومن ثم فإنه ينتج وصفاً مضمراً ومتوارياً للآخرين المستباحين من طرف النمطى والمركزى ، بل إنه يمنح الأولوية لخطاب هامشى ومرفوض ، بنفس ما يلوح فى النص الهوميرى الذى يركب دلالة الحصار المزدوج . فبقدر ما حاصر الإغريق طروادة بكتابة بطولية وقيمية ، مارست ، هى أيضاً ، الحصار مرتين : قبل أن يحاصروها لما خلخلت قناعاتهم الكونية عن الشرعية ، والتصور المثالى لعلائق المرأة بالرجل ، ثم إبان حصارهم لها ، من خلال

خـطاب الاستمـاتـة ، والانغـلاق ، والتمـادى فى الخلُق الخطيئوى .

إن الكاتب يقدم هـذا المدى الـدلالى ، معتمداً عـلى تقنية أدواتية تتكىء على جمـالية وصفيـة متمكنـة ، تقلصت معها الوسائط الأدواتية الموازية ، أو أعلنت عن مواظفتها بالكاد . ولما كان من الحتمى أن يخضع هوميروس للانسياب الزمنى فى النص الملحمى ، فيستثمر قدراتـه الـوصفيـة التى هيأ بهـا لحـركيـة الأحداث ، ولمسارها التصاعدى ، فإن شغمـوم أبقى هامشـاً شاسعاً لشخوصه بهدف ممارسة الوصف على البطل ، ريثما يختزل الراوى مجمل التداعيات المنجزة ، وذلك توسلا بنص - خاتمة ، عماده اقتصاد تكثيفى ، ولـه خاصيـة التقاطع مع النصـوص السابقة من جهة ، كما أن له قابلية قصوى للتناص ، أو الإلغاء الفعال لتلك النصوص والتداعيات من جهة ثانية .

عـلى أن دلالة الحصـار المسيطرة عـلى الأقصـوصـة ، يمكن تصنيفها فى ثلاثة مستويات متكاملة وظيفيـاً ، تؤول إلى دلالة مصدرية لاتبرح دائرة الأيديولوجيا ؛ بمعنى أن سلطة الخطاب الأيديولوجى تدرك تحققها من خلال هذه المستويـات الممتلكة لقوة نصيه وتبليغية فعالة . ونستطيع فرز هذه المستويات ، حتى نقف عـلى دور الشخوص المتبـاينـة فى آليـة إنتـاج الحصـار - الشهادة :

المستوى الأول : ويضم كـلا من الـرئيس ، والشـرطى ، والمقدم .

- يقول الرئيس : (احتفظ لنفسك بوجهات نظرك ، نحن نريد أن نشرح كيفية الوفاة ؛ وقد تكون التفاصيل أهم بكثير مما تظن) .

- يقول رجل الشرطة : (صمته أدخل الشك فى نفوسنا . راقبناه مدة طويلة ؛ لم نعثر على ما يؤكد الشبهات ، فكرنا فى تلفيق برهان إدانة ، لكنا استغفرنا الله ! رجل مثالى السلوك ، إنما أقول لكم ، ولعـل القـول أحيـانـاً إدانـة ، أقـول : أين الدين ؟ . . رحمة الله على الدين ! . . لقد كان لايصوم) .

- يقول المقدم : (لم يعطنى كنيته ولا اسم أبيه ؛ أصر على أن أكتب اسمه مقرونا باسم جده ! سألته إن كان متزوجا فأجاب بأنه لا يدرى ، ظننت أنه مجنون فرفضت إعطاءه بطاقة الهوية ، منذ ذلك بدأت أخشاه ، ولما كان أكثر من مجنون ، بلغت عنه) .

المستوى الثانى : ويندرج فيه الطبيب والمدير والبقال والخضار والزبونة والصديق .

- يقول الطبيب : (جسم قوى رغم الهزال ؛ كان يشتكى فقط من أوجاع متواصلة فى الرأس والبطن لاأهميـة لها ، لأنها ظاهرة شبه عادية عند أمثاله ، لا أهمية لها فى التقرير) .

- يقول المدير : (لم يحدث أن أتى متأخراً أو تهاون فى القيام بواجبه ؛ عيبه الوحيد أنه يقرأ الجرائد والكتب فى مكتبه ، ويرد بعنف على من هم أعلى منه مرتبة . شىءاخر : أجد دائما فى ملفاته دائرة صغيرة سوداء . لكأنى فقدت فيه أحد أبنائى) .

- يقول البقال : (يستيقظ باكرا فى الصباح ، يشترى الخبز والحليب ويعود إلى البيت ، لم أر ولو مرة واحدة ابتسـامة عـلى شفتيه أو بقايا ضحكة عـلى صفحات وجهـه ، لكنى لا أشك مطلقاً فى أنه كان رجلا طيباً ؛ لأنـه لاينسى أن يقول «صباح الخير» عندما يأتى ، ولا «أعانكم الله» عندما ينصرف) .

- يقول الخضار : (لم يشتر التفاح منذ عرفته ؛ يحب فقط الطماطم . تحدثت عنه مرة مع أخى الجزار فأخبرنى أنه غريب المزاج قليلا ؛ لأنه كان يداعب المديات والسكاكين باستمـرار وبحنان مدهش ، لكن الشهادة لله : ما تشاجر قط طيلة مـدة إقامته بيننا) .

- تقول الزبونة : (ترددت على بيته مدة خمس سنوات بمعدل مرتين فى الأسبوع ، ظل خلال هذه المدة كلها كريما ولكن قليل الكلام ، فى الفراش يكون دائماً كئيبا رغم أنه كامل الرجولة ، يقرأ أو يتحدث ، بل أحدثه عن أشياء تقع فى الحى ، إنه الوحيد الذى احترمنى وعاملنى بعطف ولم أشعر معه أنى بغى) .

- يقـول الصديق : (لا أعـرف عنه إلا القليـل ، عـاش وحيدا ، ومات غريباً ، لا يزور أحدا ولا يزوره أحد ، ظل منفيا خارج قلوب الآخرين ، وداخل نفسه ، لا يحب النكتة ويكره الأغانى العربية . لكنه مخلص لى ، لكل المخلصين ، عفـوا : كان !) .

المستوى الثالث : ويستقطب الأب والأم والأخت .

- يقول الأب : (كان يكـرهنى لأنى ، وهو صغيـر ، منعت أحد رجال جيش التحرير من الاختفاء عندى ، غيـر أنى لقنته الأجرومية والحديث فضلا عن القرآن ، دفعته إلى قـراءة كل الكتب الموجودة فى صندوقى ، فكان يفاجئنى بذاكرته القوية : مرة استظهر أمامى محاضرة بأكملها ألقاها عالم عن علاقة أبى ذر الغفارى بسلمان الفارسى وعبد الله بن سبأ ، وحين جاء إلى هنا ليعمل ظل بارا بى وبإخوته وأمه) .

- تقول الأم : (أقسم أنى لما وضعته أصيبت كل النساء بأرق قاتل : طلع قهرا ، كنت أتمنى أن أرى أولاده قبل أن أموت . لما طلبت منه أن يتزوج أجابنى بغلظة لأول مرة : إن لدينا ما هو أهم ، وانتظرنا اليوم الذى يصبح فيه مديراً أو نائب مدير لعله يستطيع تشغيـل الأبناء الأربعـة الكبار ، ولكن . . لا إلـه إلا الله !) .

- تقول الأخت : (كان يحبنا ما فى ذلك شك ؛ ولم يكن يكره أحداً منا ، رغم أنه يكتب على ظهر الحوالة التى يرسل إلينا كل شهر : إنى أكره الصدقة !) .

هكـذا نجد أنفسنا من خلال هـذه المستويـات إزاء نصية تعددية ، تبلور عنفا دلاليا يستند على عنف أخلاقى ينصب على الشخص المركزى ، من لدن تكتل اجتماعى يرفض التغاضى

والمسالمة تجاه أية أخلاقية ذاتية تحاول خلخلة جاهزية المسطر ، والجائز ،في فضاء إجتماعي يأخذ حجم الجيتو المنغلق على حياته ، لكنه يرصد ، من الزاوية الدلالية الشمولية ، مدى تاريخيا لاتحده حدود ، ويقبل أن يتمطط ليستوعب تجارب اجتماعية كثيرة .

الرموز الأساطيرية :

تشكل الرموز الأساطيرية في النص ، مجموعة من الوحدات الاسمية ، ذات المصدرية الأيديولوجية . ويمكن أن نحصرها فيما يلي :

[النكتة - الأغاني العربيه - بطاقة الهوية - التقرير - الخبز - الحليب - الكتب - جيش التحرير - أبو ذر الغفارى - سلمان الفارسي - عبد الله بن سبأ - الأب - الأم - الأخت - المدير - الصدقة - الجرائد - المقدم - رجل الشرطة - الطبيب - الخضار - البقال - الزبونة - الجزار - رئيس المحكمة] .

ويلاحظ أن هذه الرموز قد تداخلت وظائفياً في نسيج النصوص المنتمية إلى المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها ، واستثمرت كفايتها الإشارية تبعاً لتموقعها النصي ، ومحايثتها لشتى الشخوص . إلا أنها - أي الرموز - تتوزع غالباً بين زاويتين أساسيتين ، هما : زاوية الخطاب الهيمني أو الحصاري ، وتستجمع في البداية رموزاً (النكتة ، والأغاني العربية) ، بما لها من طاقة حصارية نفسية في الجوهر . كما تتضمن هذه الزاوية رموزاً تؤالف بين القدرة على الحصار النفسي والمادي كـ(بطاقة الهوية ، والتقرير ، والمقدم ، ورجل الشرطة ، ورئيس المحكمة) لأن الأمر يتعلق برموز يكتنفها خطاب أيديولوجي ، وتمارس سلطة ثنائية : بلاغية ، من خلال تميزها الفيزيائي ، ومواصفاتها السيميولوجية ، والأيديولوجية ، بوصفها قنوات تنساب عبرها رؤية مؤسسية ، يتكامل شتات الأقصوصة في صياغتها وإغنائها .

ثم هناك مجموعة من الرموز كـ(الأب ، والأم ، والأخت ، والصديق ، والزبونة ، والطبيب ، والخضار ، والبقال ، بالإضافة إلى رمز متوار ، يكشف بالكاد عن هويته في ثنايا النص ، وهو الجزار) ، وهي رموز تأتي في المرتبة الثانية حسب السلم الوظيفي . إذ أسهمت في إشباع دلالة الحصار المؤطرة للأقصوصة ، عندما انتقلت شهادتها القسرية إلى إدانة غير مباشرة للبطل ، وكشفت عن موقفها السخروي نحو نموذج إنساني يمثل نشوزا في هارمونية حياتها النمطية . وعلى كل حال فإنها - أي الرموز المعنية - إما أنها تستجيب لدلالة الحصار الأخلاقي والوجداني كـ (الأب ، والأم ، والأخت ، والصديق) ، أو تخدم دلالة حصار بيولوجي كـ (الطبيب ، والخضار ، والبقال ، والجزار ، والزبونة) .

أما الزاوية الثانية فهي الزاوية التي تجذب إما رموزاً تصب في حقل دلالي تاريخي ماضوي ، في الإمكان توظيف إيحائه ، والتداعيات المقترنة به ، كـ (أبي ذر الغفاري ، وسلمان الفارسي ، وعبد الله بن سبأ ، وجيش التحرير) ، أو تستثير دلالة ثقافية - أيديولوجية كـ (الكتاب ، والجريدة) . على أن الرموز الأخيرة كافة تنحاز إلى ما يمكن أن نسميه بالحصار المضاد ، الذي يتوسل به البطل في مقابل المؤسسة - الجيتو ، بالنظر إلى المعطى الوارد في النص ، أو المكان - الواقع الاجتماعي في تجلياته وتداخلاته .

إذن بإيراد الكاتب لرموز من هذا القبيل ، وبتوظيفه لها ضمن سياق النص ، فإنه يبلغ أولا عن كابوسية مناخ حياتي يواجهه البطل ، هذا المناخ الذي يأخذ هيئة أخطبوط أو عنقاء متعددة الواجهات في مدينة من مدائن ألف ليلة وليلة المنقادة إلى رتابتها وتكومها ، بينما يزكي في مرحلة ثانية التضمن القيمي لخطاب ذاتي ، رافض إلى أبعد حدود الرفض ، كما أنه غير منضبط إلى الحد الذي يتمادى معه في إنتاج موته الخاص وممارسته ! وعلاوة على ذلك فإن الرموز السالفة تؤكد وجودها الشنيع Scandaleux ، بالنظر إلى أنها علامات غير جوفاء أو مجانية ، بل إن لها مسارات تعيينية تحدد المواقع والرؤى ، ومن ثم فإن خصب المقول القصصي في نص «الاستشهاد» إنما (هو حساسية يقظة إزاء كل ما يتخذ في حياتنا وفي منظوماتنا الفكرية ومجموع عاداتنا والقوانين الشاملة التي تشترطها طابع أسطورة وهيئة خرافة عاملة في العمق ، طارحة إلى السطح دلائل ونظما إشارية لا يعوق سيرها عائق ، خصوصاً أنها تغترف عوامل قوتها من بنى متباعدة وبواعث شتى)[11] ، على غرار ما يقوله كاظم جهاد في دراسته للمنزع الأساطيري لدى رولان بارت .

هوامش

- ألقي هذا العرض في نطاق ندوة (الواقع والأسطورة في الأدب المغربي) ،المنظمة من طرف الجمعية المغربية للأدب المقارن وكلية الآداب بمكناس ، يومي ١٨ و١٩ مارس ١٩٨٣ .

(١) يستهدف هذا البحث الدلالي أساسا ، الكشف أولا عن حدود التماس بين دلالة الأسطورة (بمفهومها المدرسي) والحقل الدلالي للنصين (مساء تلك الظهيرة لمحمد برادة ، الواردة بمجموعة «سلخ الجلد» ، دار

الأداب بيروت ١٩٧٩ - والاستشهاد ، للميلودى شغموم ، الواردة بمجموعة «سفر الطاعة» ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨١) . ثم الوقوف على مستويات اشتغال الكم الإشارى المتضمن فيها ، وذلك وفق ما يلوح فى بعض الدراسات الأساطيرية لـرولان بارت . على أن استعمالنا لمفهوم (الأساطيرية) يرجع إلى تبنينا للمقابل الذى يقترحه الباحث العراقى كاظم جهاد لكلمة (ميثولوجى) التى تقترن بالمنظور السيميولوجى فى بعض دراسات بارت ، أكثر مما تعود إلى المعنى المدرسى للأسطورة .

(٢) مجلة (الفكر العربى) ، نص (فى خصوصية النص الواقعى) - محور (نظرية الأدب والنقد الأدبى) ع ٢٥ ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٧ ، ٨ .

(٣) (نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة : إبراهيم الخطيب ، نص (الواقعية فى الفن) ص ٩١ .

(٤) مجلة (الآداب) اللبنانية ، العدد الخاص بالأدب المغربى الحديث - ع ٣ ، مارس ١٩٧٨ ، ص ٣٩ .

(٥) (الأسطورة) نبيلة إبراهيم ، ص ٢٢ .

(٦) مجلة (الأقلام) العراقية ، نص (الأسطورة والنموذج البدئى) ترجمة : محيى الدين صبحى ، ع ٨ ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٨) هى الرواية التى ألفها الكاتب جيمس كونراد . البولونى الأصل والإنجليزى الجنسية ، ثم نقلها المخرج الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا إلى السينما عبر فيلم يحمل عنوان (القيامة الآن) . والمعروف أن أحداث الرواية تدور فى الأدغال الإفريقية ، إلا أن كوبولا حورها لتتلاءم مع مناخ الحرب الڤيتنامية .

(٩) Louis-Jean Calvet: Roland Barthes, un regard politique sur le signe, payot, paris 1973. p 44.

(١٠) (نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس) ت : إبراهيم الخطيب ، نص (مفهوم البناء) ص ٧٧ ، ٧٨ .

(١١) مجلة (مواقف) اللبنانية ، نص (نحن وبارت والنقد الأساطيرى) كاظم جهاد ، ع ٣٧ - ٣٨ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١١ .

روضة المدارس المصرية

تعلم العلم واقرأ * تحز فخار النبوه
فالله قال ليحيى * خذ الكتاب بقوه

تحت نظارة

رفاعه بك ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس

مباشر تحريرها

على فهمى بك مدرس الانشا بمدرسة الاداره والالسن

تظهر فى الاسبوع مرة واحدة

وثمن ترتيبها عن سنة واحدة — مصرى

الثمن يدفع	بالقاهرة	٧٧ ٦	سلفا
	بالديار المصريه	٨٢	
	بالخارج	٩٠	

أو ٢٣ فرنكا ونصفا

بمطبعة جرنال وادى النيل

بالقاهرة المحروسة بباب الشعريه

الروضة الرابعة فى الفصاحة والبلاغة

الفصاحة فى اللغة تنبئ عن الظهور والابانة يقال فصح الاعجمى اذا انطلق لسانه وخلصت لغته من اللكنة وقال تعالى حكاية عن سيدنا موسى وأخى هارون هو أفصح منى لسانا أى أبين منى قولا ووقع فى كتب اللغة ذكر معان متعددة لها وكلها تدل على معنى الظهور ورأيت فى بعض العبارات انها تطلق حقيقة على نزع الرغوة ومجازا على بدو الضوء ولما لم يتحقق السعد رحمه الله منها الحقيقى من المجازى لما وقع فى ذلك من الاختلاف والاشتباه أتى فى بيانها بما يجمع المعانى الحقيقية والمجازية وهو الانباء عن الظهور والابانة والمراد بالانباء الدلالة أعم من ان تكون بطريق المطابقة أو الالتزام فان كانت موضوعة للظهور والابانة كان انباؤها عنهما مطابقة أو لشئ يلزمه الظهور والابانة كخلوص اللغة وانطلاق اللسان كان التزاما لكن قال فى المثل السائر الذى عندى ان الفصاحة فى اللغة الظهور والبيان ومعناها اصطلاحا يختلف باختلاف موصوفها وموصوفها الكلمة والكلام والمتكلم يقال كلمة فصيحة وكلام فصيح فى النثر وقصيدة فصيحة فى النظم ومتكلم فصيح والبلاغة يوصف بها الكلام والمتكلم فقط فلا يقال كلمة بليغة بل كلام بليغ ومتكلم بليغ (فالفصاحة) فى المفرد خلوصه من أمور ثلاثة التنافر والغرابة والمخالفة للقواعد وذلك ان كل مفرد له مادة هى حروفه وصورة هى صيغته ودلالة على معناه فعيبه إما فى مادته وهو التنافر أو فى صيغته وهو مخالفة القياس أو فى دلالته على معناه وهو الغرابة ويجرى مثل ذلك فى الكلام لان له مادة هى كلماته وصورة هى التأليف العارض لها ودلالة على معناه التركيبى فعيبه اما فى مادته وهو تنافر الكلمات أو فى صورته وهو ضعف التأليف أو فى دلالته على معناه وهو التعقيد (فالتنافر) فى الكلمة وصف يوجب ثقلها على اللسان وعسر النطق بها والضابط ان كل ما يعده الذوق الصحيح ثقيلا متعسر النطق فهو متنافر سواء كان من قرب المخارج أو بعدها أو غير ذلك على ما صرح به ابن الاثير فمنه ما تكون الكلمة بسببه متناهية فى الثقل كالهعخع فى قول اعرابى سئل عن ناقته تركتها ترعى الهعخع بكسر الهاء وفتح الخاء وكسرها نبت أسود ومنه ما دون ذلك كمستشزرات من قول امرئ القيس

وفرع يزين المتن أسود فاحم * أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات الى العلى * تضل العقاص فى مثنى ومرسل

والواو عاطفة على مجرور تقدم والفرع الشعر التام ونقل الحفيد عن المهذب انه الشعر مطلقا والمتن الظهر والفاحم الشبيه بالفحم لشدة سواده والاثيث الكثير والقنو اسم للسباطة والمتعثكل كثير العثاكيل جمع عثكال بكسر العين أو عثكول بالضم وهما ماعليه البسر من عيدان القنو والغدائر الذوائب جمع غديرة والضمير للفرع ومستشزرات مرتفعات ان قرئ بكسر الزاى أو مرفوعات ان قرئ بفتحها يقال استشزره أى رفعه واستشزر أى ارتفع والعلى جمع العليا تأنيث الاعلى اى الى جهة العلى وهى السموات قال السيرامى أراد ان شعره ينقسم ثلاثة اقسام مفتول وعبر عنه بالمثنى وملوى كالخيط الملوى وعبر عنه بالعقاص ومرسل عن الفتل واللى وان الملوى غائب بين المفتول والمرسل والذوائب تتناول الاقسام الثلاثة وقد شد الجميع على الرأس بالخيوط فارتفعت الى اعالى الرأس والمعنى تضل أى تغيب العقاص منها فى مثنى ومرسل منها أى من الذوائب (والغرابة) كون الكلمة وحشية عند الاعراب الخلص أى غير ظاهرة المعنى الموضوع له ولا مأنوسة الاستعمال عندهم وليس المراد بالمعنى الدلالة فلا يرد المتشابه والمشكل والمجمل لانها غير ظاهرة الدلالة على المراد لا المعنى والغرابة تتفاوت بالنسبة الى قوم دون قوم والمراد بالغرابة المخلة بالفصاحة أن يكون اللفظ بالنظر الى الفصحاء كلهم لا الى العرب كلهم فانه لا يتصور اذ لا أقل من تعارفه عند قوم يتكلمون به ولكون الغرابة أعم مما يخل بالفصاحة ثبتت فصاحة غريب القرآن والحديث ويعرف الغريب عند المولدين بالاحتياج فى معرفة معناه الى بحث وتفتيش فى مطولات كتب اللغة وبالاحتياج الى تخريجه على وجه بعيد فالاول كقول بعضهم وقد سقط عن حماره فاجتمع عليه ناس مالكم تكأكأتم علىّ كتكأكئكم على ذى جنة افرنقعوا عنى أى اجتمعتم تنحوا عنى والثانى نحو مسرج فى قول العجاج

ازمان ابدت واضحا مفلجا * أغر برّاقا وطرفا ابرجا

ومقلة وحاجبا مزججا * وفاحما ومرسنا مسرجا

أى كالسيف السريجى فى الدقة والاستواء وسريج اسم قين أى حدّاد تنسب اليه السيوف أو كالسراج فى البريق واللمعان وتطبيق العبارة على هذا المعنى على وفق القاعدة ان يقال فعل قد يجىء لنسبة الشئ الى أصله نحو تممته أى نسبته الى تميم فسرج بمعنى منسوب الى السريجى أو السراج بالمشابهة فهذا وجه التخريج ووجه البعد أن

مجرّد النسبة لا تدل على التشبيه فأخذه منها بعيد وازمان اسم امرأة أبدت أى اظهرت شيئا واضحا وهو السن مفلجا أى مباعدا بينه لان الفلج تباعد ما بين الثنايا والرباعيات أغر أى ابيض براقا أى لماعا وطرفا أى عينا أبرج أى بين البرج بفتح الراء وهو ان يكون بياض العين محدقا بالسواد كله وفسره بعضهم بعظم العين وحسنها من باطن والمقلة بياض العين مع سوادها وقد تستعمل فى الحدقة ومزججا أى مدققا خلقة مطولا واعتبر فى الاساس فى تفسير الزجج الاستقواس أيضا وربما يؤيد ذلك بما قال حسان بن ثابت فى مدح رسول الله عليه أفضل الصلوات وأكمل التسليمات

بعينين دعجاوين من تحت حاجب * ازج كشق النون من خط كاتب

فان التشبيه بالنون المشوقة أى المكتوبة انما يحسن باعتبار معنى الاستقواس وهذا التأييد انما يتم اذا جعل كشق النون صفة كاشفة لا مقيدا لأزج ولا صفة للحاجب وقال ابن الانبارى الزجج طول امتداد الحاجبين مع وفور شعرهما وفاحما أى شعرا منسوبا الى الفحم نسبة المشبه الى المشبه به والمعنى انه كالفحم والمرسن بفتح الميم وكسر السين أو فتحها الانف كما فى القاموس وفى غيره انه انف البعير اطلق على انف الانسان على سبيل الاستعارة أو المجاز المرسل والمخالفة للقواعد بأن تكون الكلمة على خلاف قانون مفردات الالفاظ الموضوعة أعنى على خلاف ما ثبت عن الواضع كالفك فيما يجب ادغامه وعكسه نحو قول أبى النجم

الحمد لله العلى الاجلل * الواحد الفرد القديم الاول

والقياس الاجل بالادغام لاجتماع مثلين مع تحريك الثانى وزاد بعضهم أمرا رابعا وهو الخلوص من الكراهة فى السمع بأن تكون الكلمة بحيث يمجها السمع نحو الجرشى أى النفس فى قول أبى الطيب يمدح سيف الدولة

مبارك الاسم أغر اللقب * كريم الجرشى شريف النسب

وانما كان اسمه مباركا لاشعاره بالعلو وموافقته لاسم أمير المؤمنين على بن أبى طالب ومعنى أغر اللقب مشهوره والاغر أبيض الجبهة من الخيل ثم استعير لكل واضح معروف وانما كان شريف النسب لكونه عباسيا ورد ذلك بأن الكراهة فى السمع من قبيل الغرابة فلا زيادة على الثلاثة والفصاحة فى الكلام خلوصه من تنافر الكلمات الفصيحة وضعف التأليف والتعقيد فالتنافر ان تكون الكلمات ثقيلة على اللسان وان كان كل منها فصيحا والثقل يكون متناهيا كما فى قول الجنى متأسفا

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر

والقفر الخالى عن الماء والكلأ ذكر فى عجائب المخلوقات ان من الجن نوعا يقال له الهاتف صاح واحد منهم على حرب بن أمية فمات فقال الجنى هذا البيت فظاهر البيت خبر والمقصود التأسف والتحسر على كون قبره كذلك وغير متناه كما فى قول أبى تمام

كريم متى أمدحه أمدحه والورى * معى واذا ما لمته لمته وحدى

ومنشأ الثقل فى البيت الاول نفس اجتماع الكلمات فى الشطر الثانى ومنشأه فى البيت الثانى مجموع الحائين والهائين فى تكرير أمدحه دون مجرد الجمع بين الهاء والحاء لوقوعه فى التنزيل مثل فسبحه ذكر الصاحب اسماعيل بن عباد انه أنشد هذه القصيدة بحضرة الاستاذ ابن العميد فلما بلغ هذا البيت قال له الاستاذ هل تعرف فيه شيئا من الهجنة أى القبح قال نعم مقابلة المدح باللوم وانما يقابل بالذم أو الهجاء ويمكن ان يعتذر عن هذا بأنه عدل عن الذم اشارة الى انه لا ينبغى ان يخطر بالبال لعلو مقام الممدوح عن ان يخطر ذمه ببال أحد فقال له الاستاذ غير هذا أريد فقال لا أدرى غير ذلك فقال الاستاذ هذا التكرار فى أمدحه أمدحه مع الجمع بين الحاء والهاء وهما من حروف الحلق خارج عن حد الاعتدال نافر كل التنافر فأثنى عليه الصاحب وضعف التأليف أن يكون تأليف اجزاء الكلام على خلاف القانون النحوى المشتهر فيما بين معظم أصحابه حتى يمتنع عند الجمهور كالاضمار قبل الذكر لفظا ومعنى نحو ضرب غلامه زيدا فانه غير فصيح وان كان مثل هذه الصورة مما أجازه الاخفش لشدة اقتضاء الفعل المفعول به كالفاعل واستشهد له بقوله

جزى ربه عنى عدى بن حاتم * جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

(وقوله)

لما عصى أصحابه مصعبا * أدى اليه الكيل صاعا بصاع

ورد بأن الضمير للمصدر الموجود فى ضمن الفعل أى رب الجزاء وأصحاب العصيان كقوله تعالى اعدلوا هو أقرب للتقوى أى العدل لكن الشيخ عبد القاهر قد نصر مذهب الاخفش ووافقه ابن مالك فى شرح التسهيل وههنا ذهب بعضهم الى عدم اخلال الاضمار قبل الذكر بالفصاحة مستندا بأن الشيخ قدوة فى هذا الفن وهو المرجع فى أمر الفصاحة والبلاغة وقوله فى البيت الاول وقد فعل أى فعل الله ذلك وأجاب مسئلتى قيل المقصود منه اظهار الرغبة فان الطالب اذا تناهت رغبته فى حصول امر يكثر

تصوره اياه وربما يخيل اليه حاصلا والضمير فى ادى فى البيت الثانى راجع الى شخص مذكور فيما سبق وفى اليه راجع الى مصعب وقوله صاعا بصاع حال من ضمير أدى والاصل مقابلا صاعا بصاع ثم طرح مقابلا وأقيم صاعا مقامه ثم الحال ليست هى صاعا وحده بل هو مع قوله بصاع لان معنى المنوب عنه يحصل من المجموع كذا ذكره صاحب الاقليد فى كلمته فاه الى فى وفى مجمع الامثال جزاه كيل الصاع بالصاع أى كان احسانه بمثله واساءته بمثلها وقوله

جزى بنوه أبا الغيلان عن كبر * وحسن فعل كما يجزى سنمار

(وقوله)

ألا ليت شعرى هل يلومن قومه * زهيرا على ماجر (٢) من كل جانب

مما يشهد للاخفش وأجيب عنه بأنه شاذ لا يقاس عليه وسنمار رجل رومى بنى الخورنق الذى بظهر الكوفة للنعمان بن امرئ القيس فلما أتمه ألقاه من أعلاه فخر ميتا لئلا يبنى مثله لغيره وفى مجمع الامثال هو الذى بنى أطم أحيحة بن الجلاح فلما أتمه قال له أحيحة لقد أحكمته فقال انى لاعرف حجرا لو نزع لانتقض الكل فسأله عن الحجر فأراه فدفعه أحيحة من الاطم فخر ميتا والغرض من البيت ذم ابناء أبى الغيلان لعدم رعايتهم حقوق أبيهم بعد كبره والتعقيد أى كون الكلام معقدا ان لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد لخلل واقع إما فى النظم واما فى الانتقال فالاول ان لا يكون ترتيب الالفاظ على وفق ترتيب المعانى بسبب تقديم أو تأخير أو حذف أو اضمار أو غير ذلك مما يوجب صعوبة فهم المراد وان كان ثابتا فى الكلام جاريا على القوانين كقول همام ابن غالب الشهير بالفرزدق فى مدح ابراهيم بن هشام بن اسماعيل المخزومى خال هشام ابن عبد الملك

وما مثله فى الناس الا مملكا * أبو أمه حى أبوه يقاربه

أى ليس مثله فى الناس حى يقاربه أى أحد يشبهه فى الفضائل الا مملكا أى رجلا أعطى الملك يعنى هشاما أبو أمه أى أم ذلك المملك أبوه أى أبو ابراهيم الممدوح والجملة صفة مملكا والمعنى لا يماثله أحد الا ابن أخته الذى هو هشام ففيه فصل بين المبتدا والخبر أعنى ابو أمه أبوه بالاجنبى الذى هو حى وبين الموصوف والصفة أعنى حى يقاربه بالاجنبى الذى هو أبوه وتقديم المستثنى أعنى مملكا على المستثنى منه وهو حى والصحيح ان مثله اسم ما وفى الناس خبره وحى يقاربه بدل من مثله ففيه فصل بين البدل والمبدل منه والثانى

---

(٢) قوله جر من الجريرة وهى الجناية اه

وهو الواقع فى الانتقال أى انتقال الذهن من المعنى الاول المفهوم بحسب اللغة الى الثانى المقصود وذلك الخلل يكون لايراد اللوازم البعيدة المفتقرة الى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود كقول عباس بن الاحنف

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا * وتسكب عيناى الدموع لتجمدا

اذ ليس المراد حقيقة السكب وهو نزول الدموع بل المراد لازمه وهو الكآبة والحزن فهو فى قوة وأوطن نفسى على الكآبة وأحزن فعبر عن الكآبة والحزن بالسكب وأصاب لانه لازم قريب وكثيرا ما يجعل البكاء كناية عما يلزم فراق الاحبة من الكآبة والحزن ودليلا عليه يقال أبكانى وأضحكنى أى ساءنى وسرنى

ابكانى الدهر ويا ربما * أضحكنى الدهر بما يرضى

لكنه أخطأ فى جعل جمود العين كناية عما يوجبه دوام التلاقى من الفرح والسرور فليس المراد حقيقة الجمود بل المراد لازمه البعيد مع قرينة خفية وذلك ان الجمود هو جفاف العين ويلزمه البخل بالدموع أى عدم الدموع ويلزم من عدم الدموع عدم الحزن ويلزم من عدم الحزن السرور فالسرور لازم للجمود وهو لازم بعيد مع وسائط كثيرة وهو جفاف العين وعدم الدموع وعدم الحزن فقد أخطأ فى ذلك وتحصل ان خلل الانتقال يكون بأمور ثلاثة بعد اللازم وكثرة الوسائط وخفاء القرينة والحق ان الخلل فى الانتقال يحصل بخفاء القرينة ولو كان اللازم قريبا ولو قلت الوسائط والمراد بطلب الفراق فى هذا البيت طيب النفس وتوطينها عليه ومعناه انى اليوم أطيب نفسا بالبعد والفراق وأوطنها على مقاساة الاحزان والاشواق وأتجرع غصص الاشواق وأتحمل لاجلها حزنا يفيض الدموع من عينى لأتسبب بذلك الى وصل يدوم ومسرة لا تزول فان الصبر مفتاح الفرج ومع كل عسر يسرا ولكل بداية نهاية والفصاحة فى المتكلم ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح والملكة كيفية أى عرض من الكيفيات النفسانية أى المختصة بذوات الانفس وهى الحيوانات دون الجماد والنبات كالحياة والادراكات والجهالات واللذات والآلام ونحوها وهى اما راسخة فى النفس وتسمى ملكات كملكة العلم والكتابة واما غير راسخة وتسمى أحوالا كالمرض والفرح ورسوخ الملكة برسوخ أمثالها أى توالبها فلا يرد ان العرض لا يبقى زمانين والبلاغة فى الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته والمراد المطابقة فى الجملة اذ لا يشترط فى أصل البلاغة المطابقة التامة فاذا اقتضى الحال شيئين كالتعريف والتاكيد مثلا فروعى أحدهما

دون الآخركان الكلام بليغا من هذا الوجه وان لم يكن بليغا مطلقا فأصل البلاغة يتحقق
بمراعاة أحدهما فقط وان كانت مراعاتهما أزيد بلاغة وأعلى والحال هو الامر الداعى الى
التكلم على وجه مخصوص ككون المخاطب منكرا للحكم فانه يقتضى تأكيد الحكم
وسيأتى لذلك زيادة بيان والبلاغة فى المتكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كل كلام
بليغ فى وسع ذلك المتكلم أى فلا يرد ان من البليغ القرآن ولا قدرة للبشر ولا غيرهم
عليه فيلزم ان لا بلاغة لهم وبالتأمل فيما ذكرناه لك من التعاريف تعلم ان كل بليغ كلاما
كان أومتكلما فصيح وليس كل فصيح بليغا وان مرجع البلاغة شيئان الاحتراز عن الخطأ
فى تأدية المعنى المراد زائدا على أصل المراد وتمييز الفصيح من غيره والشئ الاول لا يكون
الا بعلم المعانى والشئ الثانى يتوقف على علم البيان واللغة والنحو والصرف لان تمييز
الفصيح من غيره بعضه يوضح فى علم اللغة كالغرابة بمعنى ان من تتبع الكتب المتداولة
وأحاط بمعانى المفردات المأنوسة علم ان ماعداها مما يفتقر الى تفتيش غير سالم من الغرابة
وبعضه يوضح فى علم الصرف كمخالفة القياس اذ به يعرف ان الاجلل مخالف للقياس
دون الاجل وبعضه يوضح فى علم النحو كضعف التأليف والتعقيد اللفظى أو يدرك
بالذوق كالتنافر إذ به يعرف ان مستشزرا متنافر دون مرتفع لكن علم البيان المقصود
منه بالذات التمييز المذكور بخلاف النحو مثلا فانه ليس المقصود منه ذلك التمييز بل هو
حاصل منه تبعا والمقصود بالذات منه معرفة حال اللفظ اعرابا وبناء والحاصل ان ما يبين
فى العلوم المذكورة ويدرك بالذوق هو ماعدا التعقيد المعنوى اذ لا يعرف بتلك العلوم
المذكورة ولا بالذوق تمييز السالم من التعقيد المعنوى من غيره وان مرجع البلاغة
بعضه مبين فى العلوم المذكورة وهو الغرابة ومخالفة القياس وضعف التأليف
والتعقيد اللفظى وبعضه يدرك بالذوق وهو التنافر سواء كان فى الحروف أو فى الكلمات
وبقى من مرجعها الاحتراز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد والاحتراز عن التعقيد المعنوى
غير مبينين فى علم ولا مدركين بحس أى ذوق فمست الحاجة الى علمين مفيدين لذلك
فوضعوا علم المعانى للاول وعلم البيان للثانى فالفن الاول يحترز به عن الخطأ فى نفس
التأدية كالتأكيد عند اقتضاء الحال له وعدمه عند اقتضاء الحال عدمه وكالتعبير
بالمجاز عند اقتضاء الحال له وبالحقيقة عند اقتضاء الحال لها فان عكست كنت
مخطئا فى التأدية والفن الثانى يحترز به عن الخطأ فى كيفية التأدية كالقاء المجاز الذى
اقتضاه الحال على وجه بين يظهر المراد معه فان ألقيته على خلاف هذه الكيفية كنت

مخطئا في الكيفية كأن تقول رأيت أسدا تريد رجلا أبخر اذ لا يظهر هذا المعنى من هذا المجاز لخفاء وجه الشبه وبعده فتعبيرك بالمجاز من الفن الاول وكونه على وجه واضح وكيفية ظاهرة من الثاني ثم لاجل معرفة توابع البلاغة احتاجوا الى علم آخر فوضعوا علم البديع لانه يعرف به وجوه التحسين وتسمية الاول بالمعاني لتعلقه بالمعنى لان به الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى كما علمت وتسمية الثاني بالبيان لتعلقه بايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة لاجل بيان المعنى وايضاحه كما سيتضح لك في محله ان شاء الله تعالى وتسمية الثالث بالبديع لبحثه عن المحسنات ولا شك في بداعتها وطرافتها وهذا آخر ما يسر الله ايراده وايضاحه فيما يتعلق بالبلاغة والفصاحه

« روضة المدارس المصرية » – العدد ١٠ – السنة الثانية – الصفحات (٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، والعدد ١٢ ، السنة الثانية – الصفحات (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) – والعدد ١٤ ، السنة الثانية ، الصفحة (٣٧)

نبــذة فى الشــعر والموســيقى

بقلم نظارة الروضـــة

مامن أمة لها قوة على التصرف فى المعانى الا وفيها شعراء بلسانها ولكن قوة العقل غير مستوية فى سائر الاقاليم بل يشتد جولان الذهن فى المعانى وحماسته فيها واختراعه لها فى الاقاليم الحارة لما فيها من راحة الخاطر حيث لا يكلف فيها الخاطر بكبير شئ ومع ذلك فمن المحقق ان ذوق الشعر وملكته يكونان أيضا فى الاقاليم شديدة البرودة ولو كانت قريبة من القطب وفضل الاشعار العربية مشهور وقد كان عند اليونانيين فى قديم الزمان مداحون يسوحون فى البلاد لينشدوا الاشعار اليونانية أو ينظموا وقائع أبطال اليونان أو يضمنوا أشعارهم خرافات جاهليتهم وملكة الشعر توجد الى الآن فى بلاد ايطاليه فان بها شعراء يقترحون على صوت الآلة أنواع الاشعار بحضرة أفاضل فينظمون الاشعار القصيرة والقصائد العظيمة ومنهم من يتشدق فى المسالك والطرق بنظم الاشعار ليظهر للناس ذكاءه وفطنته ومطاوعة ملكته له وليس نظم الاشعار على هذه الكيفية من مزايا الرومانيين دون غيرهم بل فى بلاد اسبانيا ينظمون القصائد الاسبانيولية التى تعلق بها ذوق الناس مدة أحقاب فقد نظم الاسبانيول وقائع الحرابات خصوصا قصة العرب وعجائب السحر وأحوال الانسان وتاريخ القدماء والتوراة والانجيل ولما نظموا هذه الاشياء جعلوها للغناء على قيطارهم واذا عشق أحدهم وصدته محبوبته أخذ قيطاره ومكث تحت شباكها وانشد حاله نظما على صوت ذلك القيطار لترق لحاله فربما يقع انه يطرد من تحت الشباك أو تكون المحبوبة محبة لغيره فيأتى محبها ويضاربه وليس للاشعار الاسبانيولية بهجة ولا حسن عبارة فلذلك كانت عارية عن القبول * وعرب البادية والمغاربة يميلون الى نظم الشعر واختراع الاحدوثات المضحكة التى فى معنى ألف ليلة وليلة التى ترجمها الافرنج من العربية الى السنتهم ومن العرب أناس معدون لحكاية القصص فى المجالس ومشهورون بكثرة المذر وسماع الحكايات المصنفة وهو نزهة أهل هذه البلاد وذلك ان عرب البادية أو القرى يمضون نهارهم فى الكد وحر الخلا اليابس المحرق فاذا دخل الليل واستراحوا بطراوة الزمن اجتمعوا تحت الخيام أو حول النار ليشووا عليها ذبيحة أو يغلوا قهوة واحتاطوا حول واحد منهم يحفظ القصص ليحكى لهم مدة سويعات حكايات فى معنى

قصة ألف ليلة وليلة وفى قهاوى اسلامبول وأزمير ودمشق والقاهرة وغيرها من الامصار محدثون يسلون من يجتمع عليهم كل ليلة وقد كان فى قديم الزمان فى بلاد الموسقو كل واحد من أعيان الناس له محدث فاذا نام السيد جلس المحدث بقربه ليسليه حتى ينعس وفى بلاد العرب ملكة الشعر منتشرة حتى ان كثيرا من الناس العاجزين عن الكسب بغير الشعر أو الذين بهم خمول عن غيره يعيشون بكسبهم من نظم الاشعار فيمدحون بالقصائد مشايخ بلادهم أو أغنياءهم وقد ينشدون هذه الاشعار على صوت الرباب وفى البادية لا يعرفون غيره من آلات الموسيقى * والرباب عندهم هو جلد معز مشدود على طارة من خشب رقيق ومعرض عليه وتر من شعر الخيل * والفرس والهنود والصينيون يميلون أيضا الى تصنيف الحكايات والاشعار وبلاغتهم تظهر فى شعرهم الذى هو فصيح بطبيعته * وللهنود تصنيفات حكايات مؤلفة بلسانهم الاصلى الذى هو لسان علمائهم الآن وأهل دولة قابول بالشمال الشرقى من بلاد فارس لهم قوة نظم الشعر وملكتهم فى ذلك متسعة فانهم ينظمون كل ما يحدث عندهم ولا نحكم على شعرهم بانه بليغ بل نقول انه يوجد فيه كثير من الاشعار الباردة * وفى الحقيقة سائر أشعار كل البلاد مشتملة على الغث والسمين * والسلاو والروم ينظمون أيضا الشعر وكذلك الصقالبة ونظم الشعر كثير ببلاد الصرب حتى ان النساء تنظم أمور البيوت حيث لا يعرفن غيرها وببلاد السودان فرقة تسمى سوليما تمدح ملوكها بالاشعار وتنظم حوادث البلاد فيزين الشاعر ذراعيه بخلاخل ويقبض باصبعه على القيطار وينظم أشعارا مشتملة على كثير من المبالغة كما تنظم شعراء بلاد الافرنج وغيرها فى مدح من يعطيهم شيئا من ماله وشعراؤهم تحضر الوقائع والاعياد وغيرها من المشاهد العامة وربما تحرك الفتنة فى دولتهم بسبب حث أشعارهم وبعض الاحيان ينشدون الاشعار على صوت الطنبور والمزمار والقرن المتخذ من العاج وقد يصحب هذا الغناء رقص الرجال والنساء وتوجد سليقة الشعر فى بعض أهل جزيرة سمطرا فانهم ينظمون أشعارا مقطعة قطعا وكل قطعة أربعة أبيات فاذا عملوا رقصا اجتمعت الشبان من الذكور والاناث فينشد الغلام قطعة وترد عليه الجارية قطعة أخرى فتارة يرتجلون هذه الاشعار وتارة ينشدونها من المحفوظ لهم لان كل انسان منهم يحفظ جملة أشعار كثيرة ولكن أشعارهم غير جيدة لعدم دقة عقلهم ولسرعة نظمهم بل قد تكون

متنافرة المعنى مظلمة حتى انها تظهر فى صورة الالغاز ويقال ان الاشعار الغزلية عند أهل هذه الجزيرة تكون أيضا رباعية مشتملة على معان لطيفة رقيقة ومن يتعلق أيضا بالاشعار الفنوى فان عندهم الشعر والغناء ولكن أهويه غنائهم مهملة فهى على حسب شعرهم فانه أيضا عار عن البلاغة وبلاد الايقوس كانوا ينظمون الاشعار بلسانهم الاصلى فكان نظمهم يخرج تارة عاليا وتارة باردا وكان أعظم نظمهم منسوبا الى شاعرهم المسمى أوسيان وأشعارهم القديمة رويت بالمحادثة ولم تنسخ بالكتابة كثيرا وقد كان فى قديم الزمان بجبال الايقوس من يحفظ من الاشعار عدة عظيمة وسائر الناس عندهم من الكبار والصغار والرجال والنساء يرغبون فى سماع الشعر والى الآن يوجد عندهم مغنون يسمعون سكان الاودية والشعاب هذه القصائد وقد ضاعت لغتهم القديمة وأهملت أشعارها وخلفها الاشعار المنظومة باللغة الجارية عندهم الآن ومن الاشعار العالية ما يوجد بجزيرة اسلندة وان كانت طبيعة اقليمها باردة وقد كان قدماء شعرائها كقدماء شعراء الغلوى والجرمان والايقوس فانهم نظموا نصرة أبطالهم وتغزلوا والفوا قصصا مفتعلة مضحكة لتسلية أهل بلادهم وجعلهم متاهلين لعوائد البلاد الشمالية وطبيعتهم * وفى جزائر دانيمرق المسماة تلك الجزائر فيرة ترقص الجماعات فى الاعياد والولائم وينظمون أشعارا صغيرة منظومة بلغتهم الاصلية ويحفظها الشبان الفلاحون من الذكور والاناث فى ليالى الشتاء ويتعلمونها وهم ينفشون الصوف أو يغزلونه وبعض الاوقات يختمون الليالى بالرقص وليس عندهم من آلات الموسيقى غير الغناء فيغنون هذه الاشعار التى قد حفظوها فى تلك الليلة ولا يعتبرون الاشعار المنظومة باللغة الجديدة بخلافها بالقديمة فانها المختارة * وفى بلاد الهند طوائف مشهورة بان جبلتها تقتضى نظم الشعر فمنها طائفة تسمى شارون وليس لاحد من هذه الطائفة حرفة الا مدح من يصنع معه معروفا والدعاء له وصورة مدحهم انهم عليهم ان يثنوا عليه فى أشعارهم بالاوصاف الجميلة سواء كانت فيه أولا فاذا تصدق انسان على هذه الطائفة فدحه المشهور من شعرائها ظنت انها قد كافأته بذلك فلا فضل له عليها ويقال ان من بنا ولهم قزازة مشروب يمدحونه نصف ساعة فانهم كما يرغبون فى الاموال يرغبون فى المسكرات وعادتهم انهم لا يدفعون حقوق الديوان لانهم شعراء فلا يدفعون الخراج ولا المكوس ولو حصل ما حصل * ومن طوائف الهند المشهورة بالشعر طائفة تسمى الهات ومقرها بالاصالة الجزرات وهم شعراء يروحون الى بلاد

هندستان بوظيفة قول الشعر والتنجيم ورفع أنساب من يصلهم بالعطيات وهم مجبولون على نظم الشعر مثل طائفة شارون وعيشتهم بالشعر متنوعة فنهم من عيشته بخدمته لبعض قبائل يبقى طول حياته فى مدحهم باشعاره ومنهم من يقتنى معيشته من انشاد الشعر فى الاعراس والولائم ومنهم من هو تحت خدمة عائلة غنية ينشر مدحها فى حضرها وسفرها ولهؤلاء الشعراء صناعة أخرى غير هذه الامور وهى انهم يقولون الشعر على لسان من لا يعرف نظمه ويريد أن يمدح انسانا بشرط أن يشركهم معه فى الجائزة فيأخذون منه تمسكات على ذلك فان لم يعمل لهم بما فيها من الشروط ذبح الناظم عجوزا أو صبيا من قبيلته أو عائلته وأشاع اللعنة على غريمه الذى لم يوف له بما فى وثيقته وظن ان بذبح هذه القربة تنزل اللعنة على رأس من أخلف شرطه * وفى الاعصار الوسطى كانت بلاد الافرنج زاهرة بالاشعار وكان الشعراء معتبرين فى قصور الامراء ودواوين الملوك الافرنجية وكانوا ينظمون بلسان ذلك الوقت المدح والغزل فكانت البلد المشهورة بالشعر فى بلاد الفرنسيس هى مدينة بروفنسه وفى الاسبانيول كالونيا وفى بلاد النمسا سوابه فمن هذه البلدان خرج سائر الشعراء وكان بها محاضر يجتمع بها الشعراء للتناظر والتنافس ولم يبتدع شعراء ذلك الوقت معانى مخترعة ولكنهم صنفوا حكايات مفتعلة منظومة ومنثورة فلما حسنت لغات الافرنج الجديدة أخذوا هذه الحكايات وحسنوها وأدخلوها فى لغاتهم الحالية ثم فى الغالب من له ذوق يعرف به الشعر وينقده يميل طبيعة الى الموسيقى فانهما اخوان وهذان الفنان معروفان من قديم الزمان يقال ان داود عليه السلام كان يقول الشعر وهو يغنى بالالحان وانه برقة مزاميره أطرب ملكا كان جافيا جبارا فلان قلبه وعطف وهذا كما ينسبه بعض اليونان للآلاتى المسمى أورفه من أنه اشتهر فى زمن جاهليتهم باطرابه العجيب حتى انه على اعتقاد جاهليتهم أراد أن يخرج شخصا من جهنم فأطرب بآلته خازنها حتى أدهشه وأخرج ذلك الشخص وقد كان اليونان أحد الامم الذين يميلون طبيعة الى الموسيقى حتى انهم لهم بها تولع شديد فكانوا يعولون على هذا الفن ويستخرجون منه نكات أدبية وكانوا يعدونه من الآداب العامة ولا ينشدون شيئا من الاشعار ولو محزنة الا على صوت الآلة بأن ترد الآلاتية فى المحاضر العامة على المنشدين بأصوات المزامير ولا يوجد أحد ذو ذوق سليم وطبع مستقيم الا ويطرب بسماع الآلات حتى الخلائق الهمل المتوحشون فان لهم آلات خاصة ذات دوى مختلف وغوغة عظيمة بحيث يضر آذان السامع فهى كالدربكة مثلا وقد يرغب فى بعض البلدان المتحضرة عن الآلات العالية بسماع الاصوات غير المطربة

يعنى ان آلاتهم غير جيدة وان تنوعت مواد الآلات وتعددت فعند العرب والترك والفرس والهند والصين آلات مختلفة الاصناف وعند الجاوة آلات طرب عظيمة رنانة مختلفة الاجناس أيضا وكذلك عند الكيماكية آلات مختلفة يستعملونها مع انشادهم شيئا من الاذكار وفى كثير من جزائر بحر الجنوب كان فى أول سفر الافرنج عندهم ليس لهم الا الصدف الكبير المسمى تريتون فكانوا يصفرون فيه بكل قوتهم وفى بعض البلاد غير المتحضر بالكلية ترغب الناس فى آلة قديمة الاستعمال وهى الزمارة المتخذة من اقلام القصب التى كانت مستعملة عند رعيان الاروام والايطاليانية والى الآن ترى صورة هذه الزمارة على بعض المبانى المشيدة القديمة المرسوم عليها عوائد بعض الرعاة وما كانوا يقولونه من الاشعار وللفنوى آلة تسمى القندلة وللموسقو آلة تسمى البلالايقه لها جملة أوتار من المعدن فيضربونها على صوت غنائهم لتوقيع حركة الغناء ومعرفة محطهم وهذه الآلة رديئة كما أن غناءهم كذلك وقد أسلفنا ذكر الرباب المستعمل عند عرب البادية ومثله مستعمل أيضا عند المغاربة فان البنات عندهم تغنى على صوته وفى بلاد الايقوس آلتهم العظيمة قربة يغنون عليها وهى التى يضربونها فى الحرابات والجزائر ويتسلى بها رعيانهم فى الجبال وليس لعساكر الايقوس من الآلات غيرها * وقد كان عندهم فى قديم الزمان ان كل شيخ قبيلة يرتب عنده عارفا بلعب القربة فكل شيخ له لاعب مختص به فاذا مات اللاعب ورث وارثه منصبه فى بيت الشيخ وقد أرخ أهل الايقوس بعض عائلات كانت شهيرة بهذا الفن والى الآن يوجد فى سكان جبال الايقوس كثير ممن فاق فى لعب القربة حتى ان مدينة ايدمبرغ وغيرها يجتمع فيها كل مدة أيام أهل الادب لاظهار فضلهم فى العلوم الادبية وزينة هذه الجمعية لعاب القربة فهذه الجمعية عند أهل الايقوس أعظم جمعيات الآلاتية وعلم الموسيقى فى بلاد ايطاليا والنيمسا أكمل منه فى سائر البلاد حتى لانتشار هذا العلم فى بلاد النيمسا يدرسونه فى القرى ومجالس الموسيقى فى البلاد الايطاليانية هى محاضر للخاص والعام

« روضة المدارس المصرية » – العدد ١٥
– السنة الخامسة – الصفحات (١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥)

أرجوزة فى الشعر

من المعلوم لارباب المعارف والعلوم ان لاهل أوروبا تولعا بالعلوم الشعرية الادبية وليس ذلك مقصورا على خصوص اللغة العربية كما يتوهم ذلك النزر القليل من جماعة المتأدبين فربما تساءلوا هل لغير لغتنا هذه فى هذه المعانى الدقيقة لفظ مبين فيجاب السائل بلا أو نعم تبعا للمسؤل ان كان من الآدميين أو من النعم وكما انهم وصلوا فى صناعة الشعر الى ما يتنافسون به مع غيرهم فكذلك اشتهر كل شاعر عندهم بفن من فنون هذه الصناعة فمنهم الهاجى القادح والمتغزل والمادح وغير ذلك من الفنون التى لم تخل لغة من سرها المصون فمن ذلك أرجوزة معربة بقلم نخبة الافاضل صاحب الفضل الكامل والعرفان الشامل المتفنن المتقن حضرة محمد عثمان افندى مترجم ديوان عموم الجهادية لازالت نفائس تراجمه لرجالها أنفس هدية وصاحب الاصل المنظوم هو الشاعر الفرنساوى المسمى (بوالو) الشاعر الشهير بملح شتى فى التنديدات الهجائية فلو وردت هذه الارجوزة الجليلة الوقع استصوب نظم دررها فى سلك الطبع وحيث كانت هذه هى القطعة الاولى فى هذا الموضوع فنؤمل من حضرة ناظم ترجمتها أن يتمم ذلك المشروع ولا مانع من أن يحليها بشئ من اضافاته أو يعطل جيدها مما لا يكون للذوق العربى دخل فى أبياته وهذه هى الارجوزة المذكورة كما هى بعد مسطورة

(قواعد فى فن الشعر وهى أرجوزة يتخلص منها المدح الحضرة)
(الخديوية ودولة ناظر المدارس وسعادة مستشاره)

لا تحسب المرء يكون ناظما * ولا يعد فى القوافى عالما
ولو يكون فى القريض عده * يعرف جذر بحره ومده
الا اذا أوحى فى القوافى * اليه بالمعنى الرقيق الشافى
وكان بالطبع الغريزى شاعرا * اذا سمعته سمعت ساحرا
فيا غواة الشعر والاوزان * ويا كماة ذلك الميدان
أوصيكم قبل الشروع فى السفر * وقبل ان تجشموا النفس الخطر
ان تذكروا أتعاب تلك الشقة * وما يرى فيها من المشقة

ورققوا الاذهان بالمطالعة * فى الكتب التى نراها نافعة
كالمتنبى وأبى تمام * وأمراء ذلك الكلام
وكالعتاهى وأبى نواس * والبحترى وأبى فراس
واطلعوا على الصفى الحلى * وما حكى السرى ثم الصولى
ترون هذا ينشد الحماسة * فى غاية الرقة والسلاسة
وذاك يذكر الغوانى والغزل * موشحا ألفاظه ثوب جزل
لكن من ببعض رأيه اكتفى * وخالف الاجماع ممن سلفا
فانما يصلح للربابة * كشاعر يقول فى ديابة
أوفى أبى زيد أوالزناتى * من ضاربى سيف ومن رماة
حتى تروح روحه فى ضربة * ويصطلى النار بسن الحربة
وشاعر أحاط بالفنون * ان قال فى الجد أوالمجون
ولم يك الذوق السليم مشربة * كآلة للهو ليست مطربة
ولا تكن مغايرا للحق * ولا بعيدا عن طريق الصدق
فالحق يكسو القول ثوب المجد * يصعد من تهامة لنجد
ولا يغرنك الذين مالوا * تصوروا الباطل حين قالوا
فانهم بجهلهم تكبروا * واستهزؤا بالحق اذ تصوروا
فجاء شعرهم بغير بهجة * أغلبه شقشقة ولهجة
فلا بن معتوق ومن يحكيه * دع كل من تاه بوادى التيه
وضيع الافكار فى الجناس * وجاء من غير طريق الناس
واسع الى الذوق السليم واجتهد * ومل اليه فهو عدل ان شهد
ولا تكن اذا وصفت دارا * سماء قول فارغ مدرارا
تسرد من أبوابه خمسينا * ثم ومن طيقانه ستينا
وتذكر المطبخ والاوانى * وما يرى فيه من القنانى
وان يكن فى السقف نقش يذكر * هذا مربع وذا مدور
حتى تكاد منك نفس القارى * تنط من شباك تلك الدار
بل اقتصر ولا تكن مخلا * وان أطلت لا تكن مملا
واكس العظام اللحم فى الابيات * ولا تجردها عن النكات
وما استطعت اكثر التفننا * ثم تنقل من هنا الى هنا

فانما الكيس فى البضاعة * ذو الرأى والخبرة فى الصناعة
من سار من حماسة الى غزل * وبعد جد لم يجانب من هزل
وجاد بالمؤلف الظريف * والنفس المطهر الشريف
يعشقه القارئ كلما قرى * وفى سما العشى يلقى المشترى
ولا تكن فيما نظمت مبتزل * واختمه بالحكمة أو ضرب المثل
وائت به من كل سهل ممتنع * اذا أتته الحاسدون تقتنع
وكن على الوزن حريصا ممسكا * فهو لج البيت عد منسكا
وقدم الفكر وأخر القلم * فانه من غير فكر ما انسجم
وحسن التشبيه فى الاوصاف * وما استطعت مكن القوافى
تحلو سنا بابيتك انتظاما * وثغره يبتسم ابتساما
وكلمة لغير ما قد وضعت * له اذا ما استعملت ما نفعت
واكتب على رسلك ان العجلة * لا ترسم الحروف الا مهملة
ولا تفاخر قط بالبداهة * فتلك من مواقف السفاهة
أما ترى الجدول اذ تأنى * وسار بين الزهر مطمئنا
رق على الروض وراق ماؤه * وابتسمت من فوقه سماؤه
والسيل لما ان جرى بشدة * مال برأس جبل فهده
وقلقل الصخر وقلع الشجر * وملأ الارض ضجيجا وضجر
فسر رويدا وأعد منك النظر * فان رأيت بعض سهو قد ظهر
فامح وصلح وأضف ما يبدو * فالطرس ما بين يديك عبد
فانما عرائس الافكار * تحل فى منزلة الابكار
اذا خلت من المتاع عن سقط * وسلمت ألفاظها من الغلط
وبيت شعر ان خلت أجزاؤه * عن النظير حذفه جزاؤه
فليك من تناسب الاعضاء * فى بهجة تشرح صدر الرائى
كالعقد مفردو لكن ركبا * من كل درة تحاكى كوكبا
وشاعر يخرج عن موضوعه * يجبره الفن على رجوعه
ولم يزل الى خطاه يفتقد * خشية ان يقدح فيه منتقد
فلا تكن بالنفس جهلا معجبا * واركن لعالم يكون صاحبا

اذا رأى شيئا عليك يظهره * ولا يغر صاحبا فيضمره
واخلع ثياب شمم المؤالف * ومثلما عرفت منه فاعرف
واحذره ان يأتيك من باب الدها * معميا عليك لا منبها
فمن يدارى العيب أو يوافق * فانه مداهن منافق
ان قرأ البيت يزيد عجبا * ويثنى بين يديك طربا
وربما أول غير الواقع * ولم يناقضك ولم يدافع
بل ربما حن نفاقا وبكى * وشكر القول وما منه شكا
وزاد فى مدحك بل وأطنبا * فاحذره مهما دب أو مهما دبا
ولا تطعه فهو قلب مقفل * عن ذكر ما يليق أو مغفل
أما المحب من أراك عيبك * وشق عن جسم الكلام جيبك
وكان لا يرعى ولا يحابى * ودائما ينطق بالصواب
فاطلعه ان شئت على كلامك * وافصح له بالقول عن مرامك
تراه يأتى النصح من فصوله * وينسب الفرع الى أصوله
اذا قرا اللفظ درى معناه * وأدرك الاساس من بناه
يصلح ما شاه به عن مقدره * وان يجد شيئا مخالفا غيره
ويحسن الابيات فى الترتيب * ويضبط الحروف فى التركيب
يأتى بجملة مكان جملة * وان يشأ غيرها بالجملة
لكنه يندر أن شاعرا * يعين من ينصحه الشئ يرى
بل دائم يذب عن كلامه * ويمنع اللائم من ملامه
ان قلت هذا البيت معناه بعيد * يقول كلا انه بيت القصيد
وان تكن أظهرت عيبا ستره * وبدل الدليل أبدى عثره
وفر منك ان تكن تنصحه * ومال بالطبع لمن يمدحه
فلا يقال ان هذا شاعر * ولو تحج بيته الاباعر
وقط لا تنفعه القواعد * ولا تفيد عقله الفوائد
يصبح فى الجهل كما قد أمسى * ولو قرا فى كل يوم درسا
وكل من آمن بالنصيحة * ورام من أستاذه تصليحه
وحضر المعقول والمنقولا * وحفظ الفروع والاصولا

نصوص ت. س. إليوت النقدية

دراسات فى النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت فى مجلة The Egoist (محب ذاته) أكتوبر ١٩١٨]

١

إن عمل الناقد يكاد يكون مستوعباً استيعابا كاملا فى «الأنشطة المتكاملة» : المقارنة والتحليل . فكل من هذين النشاطين يتضمن صاحبه . وهما معا يمثلان السبيل الأوحد لتأكيد المعايير وعزل المزايا الفريدة للكتاب . ولدى الذهن الدوجماطيقى أو الكسول ، فإن المقارنة يقدمها الحكم ، والتحليل يحل محله التذوق . إن الحكم والتذوق ليسا إلا هوايات محتملة ، وليسا جزءا من العمل الجدى للناقد . ولئن أدى الناقد عمله المعملى أداء حسنا ، فإن فهمه يُعَدّ برهانا على التذوق . ولكن عمله إنما يتم عن طريق الذكاء وليس الانفعالات . وسيتم الحكم أيضا فى ذهن القارىء ، وليس فى التقرير الصريح للناقد . وحيث يحكم أو يتذوق فإنه ببساطة (ربما عن اضطرار مشروع إلى توفير الوقت أو الفكر) يفقد حلقة فى الإثبات .

إن النقد - كالفن الخلاق - هو ، على أنحاء متنوعة ، أقل نموا من البحث العلمى . فمن ناحية ، ما كان التقدم العلمى - فى أوربا وأمريكا - ليبلغ مرحلته الراهنة لولا أنه مدول تماما : لو أن نتائج أى تجربة مهمة فى بلد من البلاد لم تتناول فوراً وتختبر ويتقدم عليها فى كل بلد آخر . إن تحسنا كبيرا فى هذا الصدد قد تم ، على سبيل المثال ، منذ عصر مندل . بديهى أن العلم - كالأدب - يعتمد على الظهور ، عرضا ، لرجل ذى عبقرية يكتشف منهجا جديدا . بيد أن ثمة كثيراً من الأعمال النافعة فى العلم يؤديها رجال لا يُعْدون أن يكونوا بارعين وحسنى التعليم بما يكفى لتطبيق منهج . وفى الأدب يخلق أن يكون ثمة مكان للأشخاص ذوى القدرة المعادلة . ومع ذلك فإن ما نجده إنما هو مكتشفو مناهج ، تظل مناهجهم غير مدروسة ، وعدد لا حد له من الكادحين الأمناء ، مازالوا يبحثون عن النظير الأدبى للحركة الدائمة أو حجر الفلاسفة Lapis Philosophicus

التعفن .

الذوبان ، الغسيل ، التصعيد ،

Cohobation ، التكليس ، استخدام المرهم ،

والثبات .

إننا معذورون إذا لمنا مثل هذه الطاقة المبددة . ينبغى أن تكون هناك أماكن خالية مشرفة للرجال الذين يودون أن يكتبوا عن الأدب ، دون أن يكون لهم «منهج» يوصلونه ، دون أن يكونوا

(بمصطلحات أقل صقلا) كتابا «خلاقين» . قد تكون هناك مجموعة مشهود لها من الأدوات ، يمكن تعليم الناقد كيف يستخدمها ، ومجموعة متنوعة من النماذج المتعارف عليها التى يمكن تدريبه على إخراجها .

إن السيد ج. هـ. ا. كريس* واحد من المنجمين المتأخرين . وهو يملك نشاطا وكفاءة مركوزة ملحوظة ، ويعرف الكاتب - موضوعه - جيدا ، كما أنه مهتم بموضوعه . ولكنه لا يعرف ، إيجابيا ، ما الذى يريد أن يفعله . وعلى ذلك يعوزه اليقين ، بعض الشىء ، فى محاولته القيام به . وهو لا يعرف : ما هى ، بالضبط ، الأسئلة الخاصة بشاعر أو روائى الجديرة بإجابة . ولم يتوقف لكى يتأمل مهمته قبل أن يشرع فيها . وهذا الافتقار إلى التدريب كثيرا ما يكون مسئولا عن خروج ملاحظات عامة هى - بالنسبة للناقد - ضياع للوقت كلية . إنى أجد فى فصل مخصص لـ «فن» مرديث :

«الأسلوب هو الرجل . . . إن من يملكون أى فردية على الإطلاق ، ويسمحون لهذه الفردية بالنمو ، لابد . . . أن يصلوا إلى شىء فردى» .

إن السيد كريس يبحث عن أسلوب مرديث فى ليلة بالغة الظلام ، دون أن يعرف ما الذى سيكون عليه «الأسلوب» عندما يجده . وتخوفه الخاطىء يؤكد ذاته إذ يتقدم إلى مسألة الأصالة . إن من أوتى حسا رهيفا بالأسلوب لابد أن يلاحظ - فى أكثر الأحيان - عدم كفاية العبارة المستهلكة ، ويبحث عن مناهج أخرى للتعبير . وفى المحل الأول ، نجد أن الحس الرهيف بالأسلوب اكتساب أكثر منه منحة ، ولكن فلندع ذلك يمر . إن تفسيره لـ «العبارة المستهلكة» إنما تجلوه جملته التالية :

«وألا يكون الأمر كذلك إنما هو كسل روحى أكثر منه حبا لما هو دقيق ، ولا ادعاء فيه» .

(لم يقول : كسل «روحى» ؟ ولكن فلندع ذلك يمر .) إن السيد كريس من الناحية الفعلية يقول إن «العبارة المستهلكة» ليست دقيقة ، وبلا ادعاء ، دائما . وملاحظتنا على ذلك هى أن العبارة المستهلكة هى على وجه الدقة المدعية ، وغير الدقيقة ، وأن هذا جزء من طبيعتها . إنها ليست مستهلكة لأنها قديمة ، وإنما لأنها ميتة . وهى ميتة لأنها فقدت معناها . ويمضى السيد كريس مخرجا أمثلة لا شعورية عدة للغة الميتة . وهكذا نجد أنه :

«ما من أحد كان يفكر على نحو أسرع ، أو يفخر بخيال أكثر خصبا (من مرديث)» .

إن النصف الأول من هذه الجملة حى بما فيه الكفاية . وهو «دقيق ، لا ادعاء فيه» . أما النصف الثانى فنسيج ميت . إنه ليس دقيقا ، وهو متسم بالادعاء . وقد نسى الكاتب المعنى الحرفى لكل من «يفخر» و «خصبا» [حرفيا : حبلى] ، فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أن سرعة الفكر والخيال الخصب ليسا متصلين على نحو وثيق يسوّغ الربط بينهما فى جملة واحدة .

إن طبيعة الاستعارة بأكملها ، سواء كانت تلك العبارات المستهلكة الواردة أعلاه ، وتلك التى يمارسها مرديث عادة والسيد كريس فى مواضع أخرى ، علمٌ لا يعرفه السيد كريس . ولو كان قد درس تاريخ اللغة فى تعليمه النقدى ، لربما كان قد أدرك نهائيا أن كل فكر وكل لغة قائمان ، فى نهاية المطاف ، على بضع حركات فيزيقية بسيطة* . إن الاستعارة ليست شيئا يطبق ، خارجيا ، من أجل تزيين الأسلوب ، وإنما هى حياة الأسلوب ، حياة اللغة . ولو أن السيد كريس أدرك كم أننا نعتمد على الاستعارة اعتمادا كاملا ، حتى فى التفكير المجرد ، لاقر بأن كلاً من عباراته المستهلكة آثار قديمة ، وأن الاستعارة الكرلايلية - المردثية زائدة .

إن الاستعارة الصحيحة تضيف إلى قوة اللغة ، وتتيح بعضا من ذلك المنبع الفيزيقى للطاقة الذى تعتمد عليه حياة اللغة . إن " فى شراك فتنتها القوية استعارة مركبة ، لها هذا التأثير . وكما هو الشأن فى أغلب الاستعارات الجيدة ، فإنه لا يمكنك أن تقول أين يلتقى المجازى والحرفى .

صدى الجبل ، يحمل شبابها كعلم . . .
أرغن كاتدرائية يعالجه على نحو سيىء فى الليل شياطين . . .
إناء على النار له غطاء فضفاض . . .
نقطة Seraglio . . .

إن هذه مجرد تعبيرات مغربة . وهى ليست استعارات وإنما تشبيهات متنكرة . والاستخدام الدائم لمثل هذه الأشياء ليس تقوية للغة وإنما مجرد تخدير لها . ونستطيع أن نقول عن كل من كرلايل ومرديث إنهما لم يمسها إلا بالقليل فى جعل الإنجليزية أداة أقوى وأحذق وأكثر تمدينا . لقد خدراها بألوان من الإسراف فى العاطفية .

وأخيرا - يؤكد السيد كريس أن أسلوب مرديث إنما يتطلب «قدرات فكرية كبيرة» . من الحق أن كرلايل - وهو كاتب تنتمى مزاياه ، بشكل مؤكد ، إلى السطح - قد اكتسب سمعة بالعمق ، عن طريق أسلوب مشابه . يتحدث السيد كريس عن «الفلسفة العميقة» لمرديث . بديهى أن أول واجب على الفيلسوف هو أن يكون واضحا ومنطقيا وبسيطا ، وعند ذلك يستطيع أن يدع العمق يعنى بنفسه . ولكن الحقيقة هى أن أغلب عمق مرديث رثاثة عميقة . إن ثالوث الدم والمخ والروح عنده قد

* جورج مرديث : دراسة لأعماله وشخصيته . تأليف ج. هـ. ا. كريس . [الناشر] ب. هـ. بلاكول ، أكسفورد .

* إن كل هذا الحديث عن الكليشيهات قد صيغ ، على نحو أكثر اقتدارا ، فى كتاب ريمى دى جورمون مشكلة الأسلوب probleme du style .

يكون تحليلا عميقا . وقد ترك الوضوح والانضباط لأفلاطون الذى تصور ، حقا ، تشريحا مشابها على نحو ما . إن الأسلوب الذى يجنح إلى المجاز المسرف إنما هو ، ببساطة ، أسلوب عقل كسول : وهو ما يستطيع أن يشهد به أى إنسان حاول أن يكتب جيدا ، وناضل الكسل . وإنها لخسارة أن القدوة السيئة ، أكثر من الكسل المركوز ، هى التى أفضت بالسيد كريس إلى ممارسة العادات التى يمجدها .

دراسات فى النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت فى مجلة The Egoist (محب ذاته) نوفمبر/ديسمبر ١٩١٨]

٢

ثمة أغراض ودوافع ومناهج مختلفة ممكنة فى النقد . وبالنسبة لجمهرة القراء ، فإن بعض التصنيف لهذه التنوعات خليق أن يكون مفيدا : تصنيف يمكن القارىء من أن يقرر على الفور ما إذا كان ناقد من النقاد يحقق أيا من وظائف النقد المشروعة ، أو يحقق أكثر من واحدة ، دون خلط . وإنى لأنوى - يوما ما فى المستقبل - أن أضع كتابا ملائما عنوانه : مرشد إلى الكتب عديمة الجدوى ، أعد بترتيب يمكن قارئه على الفور من رد أى كتاب جديد إلى فئته . فليس الأمر مقصوراً على أن ثمة كتبا كثيرة ما كان بها حاجة إلى أن تكتب ، وكتبا أخرى كثيرة كانت تكتب على نحو بالغ الاختلاف ، لو أن الكتاب والقراء استبقوا - بوضوح فى أذهانهم - أنواع النقد الكثيرة المثلى وغير المثلى ، ولأمكن أيضا توفير قدر كبير من التبديد الراجع إلى التداخل . إنه لمن المرغوب فيه أن يغدو رجال الأدب أكثر علماً ، وأن يكتسب ذوو العلم إدراكات أدبية أشد حيوية . ولكن من المرغوب فيه أيضاً أن يظل عمل الدرس والأدب متميزين . وسأعود إلى هذا التصنيف حالا بعد أن أفحص نموذجين آخرين من النقد المعاصر .

لقد غدا من الأقوال الشائعة منذ زمن مقالات أرنولد ، على ما أفترض ، أن الفرنسيين متفوقون علينا فى كل نوع من الكتابة النقدية . ويفترض فيهم أنهم قد نموا معايير وبراعة فى التفكيك إلى حد غير معروف فى هذا البلد . ها هنا ، فى كتاب السيد موكل* ، مقالة من المعقول أن نقارنها بمقالة السيد كريس . لقد كان السيد موكل معجبا بعمل فرهارين ، ورغب فى كتابة كتاب عنه . ودافعه يشترك فى الكثير مع دافع السيد كريس . إن فرهارين ، مثل مرديث ، معروف بما فيه الكفاية ، وهو أيضا ميت . فليس ، فى أى من الحالتين ، مسألة تقديم لكاتب جديد أو غير متقبل . أما عن فرهارين فمن المحقق أنه شاعر مرموق بما يكفى لجعله جديرا بدراسة : أصوله ومؤثراته وأفكار مجتمعه وزمنه وعلاقته - كأحد أبناء الفلاندرز - بالشعر الفرنسى وبالبارناسيين والرمزيين - الجماعة التى كان السيد موكل عضوا بارزا فيها . السيد موكل هو أيضا شاعر ذو صيت . وعلى ذلك فإنه حسن العدة . إن تسلسل مقالته سِيَرِىّ ، وهى من حيث الشكل والأسلوب على السواء متفوقة على مقالة السيد كريس . وإهداؤه (الذى ينبغى الإقرار بأنه موجه إلى السيد جوس) يعلن عن محاولة لـ «دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل» . وقد التزم ، على نحو متسق ، بهذا الإعلان . لقد حاول ، بنجاح ملحوظ ، أن يقدم المزاج وبيئته . وبعض التعميمات التى يستخلصها فى ثنايا المقالة أعدل وأضبط مما نقع عليه عادة فى النقد الإنجليزى . إن الصفحات ٢٢ - ٢٥ تبدد أسطورة الصوفية الفلمنكية :

Emile Verharen est peu fait pour le mysticisme

والتفرقة بين فن السكينة art de serenite والفن المتسم بالأثرة art egoiste على صفحات ٦٠ - ٦٣ شائقة . إن الكتاب يشتمل على كثير من قطع النقد والتفسير الممتازين . ومهما يكن من أمر ، فإن السؤال هو ما إذا كان التركيب المركزى للمقالة («دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل») صائبا ، وما إذا لم تكن النتيجة هى أن الكتاب إما سِيَرِىّ أكثر مما ينبغى أو ليس سِيَرِيّا بما فيه الكفاية ، وما إذا لم تكن هناك وقائع ووثائق وصور أقل مما يلزم لسيرة ، وانطباعات عن مناظر فرهارين الداخلية والخارجية أكثر مما يلزم دراسة صاحية لفنّه . فعلى سبيل المثال" إميل الشاب

Tous les mauvais gars de l'endroit le connaissaient bien; il avait noué commerce d'amitié avec eux et c'est lui,a présent, qui entrainait leur bande...

A Saint— Amand, l'Escaut n'a certes pas encore l'ampleur majestueuse.. le planteureux pays de Waes... des bateaux passent... Beau decor pour l'enfance d'un poète...

ولكن السيد موكل يقاد ، بوجه خاص ، إلى دروب علم الأجناس العقيمة . ما من نهاية للفالامان والوالون ، برغم أننا نرحب عن طيب خاطر بمزيد من التحليل لنمط الفن المرضى art maladif (فارن مترلنك ورودنباخ) فى بلجيكا ، وعلاقته بـ«الأزمة الفيزيقية» التى أنتجت الأمسيات les soirs و السقوط les D'ebacles و المشاعل السوداء les flambeaux noirs . والواقعة المذكورة (ص ٥١) ومؤداها أن فرهارين «حور فيزيقيا» physiquement transformé شائقة .

والتعريف الوارد فى الختام ليس مرشدا : «فرهارين هو شاعر الطاقة البطولى» Verharen est le poète héroique de l'énergie لئن كان فرهارين ذا طاقة فهذا مهم ، ولكنه جزء من

* ألبير موكل : إميل فرهارين Emile Verharen : باريس ، نهضة الكتاب La Renaissance du Livre - وكتاب السيد كريس جورج مرديث راجعته فى الشهر الماضى .

سيرته الفسيولوجية . ولئن كان معجبا بالطاقة ، فليس فى هذا كبير مزية . وأظن أن السيد موكل يسىء تطبيق كلماته عندما يقول (ص ٤٧) إنه «يكاد يكون القانون الوحيد (لفن فرهارين) هو البحث عن الحدة» . فثمة سبل كثيرة لبلوغ الحدة ، وفرهارين فى أحوال كثيرة لا يسعى إلا وراء العنف . لقد كان شاعر صورة ، كتب بعض صفحات مرموقة عن المناظر الطبيعية الفلمنكية ، ولكنه اختفى فيما بعد فى تزيد هوجو اللفظى . ولم يكن فرهارين مبتدعا مهما فى تكنيك النظم .

إن الكتاب عمل مقتدر من الدرجة الثانية . وهو ناقص فى مقارناته ، وغير ناجح إلا فى التحليل أحيانا ، ولا يقول بحال من الأحوال الكلمة الأخيرة عن مكان فرهارين فى الأدب . وغلطته الجذرية هى أنه يخلط السيرة بدراسة فن فرهارين . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النمط شائع ، والحق أنه يمارس فى فرنسا على نحو أكثر اقتدارا منه فى إنجلترا .

ثمة منهج آخر بالغ الاختلاف هو منهج السيد باوند* . سواء وافقناه على آرائه أو لم نوافقه ، فإننا نستطيع أن نكون دائما على ثقة من أنه فى أقواله الوجيزة والشاردة لا يمكن أن يصرف ، بأى عذر ، عن المشكلة الأدبية الرئيسية ، وأنه معنى دائما بالعمل الفنى وليس بالأوهام العارضة قط . هذه مزية نادرة جدا . إن كتاباته هى تعليقات ممارس على فنه والفنون المتصلة به ، وليس لدينا من هذا النمط إلا القليل جدا ذو القيمة الباقية منذ مقدمات دريدن . ليس هناك من هو أبعد منه عن التشويق الأثرى ، أو أبعد عن التشويق الهدام : إنه يدخر اهتمامه للأعمال التى يعدها جيدة ، ولذلك الجزء منها الذى يعدّه باقيا . ولكن الأبرز من حماسه لكتاب بعينهم حماسه للكتابة الجيدة . إن اتساع نطاق ذوقه مبرر لإلحاحه على التكنيك : فدراسة التكنيك هى وحدها التى تستطيع أن توسع من فهمنا لأنماط الفن المختلفة ، لأن امتياز التكنيك (وفى أغلب الأحيان : التكنيك المتباين كلية) هو الشىء الوحيد الذى تشترك فيه كل أنماط الفن .

يلاحظ السيد باوند : «إن كل ما يسع الناقد أن يقوم به للقارىء ، أو الجمهور ، أو المتفرج ، هو أن يركز فى بؤرة نظرته أو سمعه» . من الحق أنه إذا لم يفعل الناقد هذا ، فإنه لا يفعل شيئا . بيد أنه حتى السيد باوند يحاول ما هو أكثر . ينبغى أن يفضى بالقارىء إلى أن يرى بنفسه . وفى النهاية ليس بوسع المرء إلا أن يفضى به إلى الآية الأدبية ، ويومىء إليها ، ولكن ثمة مراحل عدة قد يتوقف الناقد عندها أو يستمر . ولكن أقيم نقدات السيد باوند إنما هى ملاحظاته على ممارسة الفنون المتنوعة ذاتها .

إن ملاحظات العامل على العمل تشكل واحدا من أقيم أنماط النقد . قل من الكتاب الخلاقين من لديه أى شىء شائق يقوله عن الكتابة ، أو عن أسلافه ، بيد أنه يجب أن يكون لديه الحس

بما هو مهم فعلا فى الأعمال الأقدم . ونستطيع أن نصنف سائر تنوعات الكتابة النقدية الممكنة كما يلى :

١ - السيرة . يجمل بكاتب السيرة أن يعرف الكثير عن فن موضوعه ، إذا كان الموضوع فنانا . ولكن هدفه الرئيسى هو أن يقدم وقائع وأن يعالج اتجاه موضوعه إزاء فنه . وهذا هو عمل الدرس العلمى .

٢ - النقد التاريخى . ومن أمثلته عمل سانت - بوف . وقد يكون هذا تفكيكيا وهداما إلى حد كبير ، يتتبع نمو الأفكار وتحققها . وهو ليس ذا دلالة مباشرة للعامل الحى ، ولا هو معنى مباشرة بالمشكلات الاستاطيقية .

٣ - النقد الفلسفى . ومن أمثلته أرسطو وكولردج . وهو خطر لكنه أحيانا تخطيط نافع للأصول ، الخ . والعذر الوحيد لمحاولته هو الذكاء غير العادى على نحو بالغ .

ثمة أيضا النقد الذى لا يستخدم العمل أو المؤلف موضوع الحديث إلا نقطة انطلاق وهذا ما تبرره رؤية شائقة للعالم . ولم أذكر نمط نقد السيد باوند ودريدن ، الخ . انظر أعلاه Vide Supra .

وأخيرا فثمة أعمال متفرقة من الدرس العلمى ، وشروح ، وتنقيحات ، وتواريخ لـ «الأجناس» أذكرها لأن كتابها كثيرا ما يظنون من اللازم أن يدرسوا قدرا كبيرا من النقد الأدبى غير البارع . وكثيرا مالا يعدو هذا «النقد» أن يكون بديلا لقراءة القارىء العمل الأصلى . وقد أتيح لى مؤخرا أن أفحص عددا من الكتب تعالج الأدب الإليزابيثى ، وبدت غالبيتها إما من نافلة القول ، أو متضخمة على نحو غليظ . وأقدم ، على سبيل البرهان ، تعليقات على قلة من أشهر هذه الكتب فى لغتنا :

سوينبرن ، **عصر شكسبير** : لا يحتوى على معلومات ، ولا ينقل انطباعا واضحا عن الكتاب المسرحيين قيد المناقشة . فيه بضع مقتطفات مرموقة . ليس بالدرس ولا بالنقد .

سايموندز ، **أسلاف شكسبير** : طويل إلى حد السخف . يشتمل على قدر من المعلومات المبسطة عن الفترة ، ولكن صاحبه ظن أن من المرغوب فيه أن يحكى قصة كل مسرحية شاقته .

بواس ، **أسلاف شكسبير** : يكشف عن الرذيلة الذربة اللسان نفسها . إن دكتور بواس واحد من أبرع الدارسين الأحياء فى هذه الفترة ، ولكن الوقائع الواردة فى هذا الكتاب كان يمكن أن تكثف فى كتيب صغير . والنقد الأدبى فيه لا يؤبه له .

شلنج ، **المسرحية الإلزابيثية** : أكثر هذه الكتب إرهاقا.. كان ينبغى أن يكتب على شكل جداول ، وقائمة بالمسرحيات مع التواريخ ، الخ . .

بديهى أنه قد كان يجمل بسونبرن أن يعرف خيرا من ذلك ؛ وكان يجمل بسائر الكتاب أن يقوموا بدرس جيد دون نقد ، وكانت الحاسة النقدية تعزى إليهم . ربما كان الغلط الكبير هو أن

* إزراباوند : **رقصات وتقسيمات** . نيويورك ، نويف .

كل النقاد تقريبا يحتفظون بمثل أعلى رسمى ما عن «النقد» بدلا من أن يكتبوا – ببساطة وعلى نحو تحدثى – ما يظنونه .

الناقد الكامل (١٩٢٠)

"Eriger en lois ses impressions personnelles,

c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère"

Lettres à Amazone.

« أن يقيم انطباعاته الشخصية على شكل قوانين – ذاك هو الجهد الكبير للإنسان إذا كان مخلصاً » . رسائل إلى الأمازون .

لعل كولردج أن يكون أعظم النقاد الإنجليز ، وقد كان – بمعنى من المعانى – آخرهم . فبعد كولردج يجيء ماثيو أرنولد ، ولكن أرنولد – كما سيقر الجميع ، فيما أظن – كان داعية للنقد أكثر منه ناقداً ، ومروجا للأفكار أكثر منه خالقاً لها . وبقدر ماتظل هذه الجزيرة جزيرة (فإننا لسنا أقرب إلى القارة من معاصرى أرنولد) فسيظل عمل أرنولد مهما ، لأنه مازال قنطرة عبر القناة ، وسيظل متسماً بحسن الإدراك دائماً . ومنذ حاول أرنولد أن يقوّم بنى جلدته ، سار النقد الإنجليزى فى اتجاهين : وحينما لاحظ حديثاً ناقد مبرز فى مقالة بإحدى الصحف أن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » أدركنا أن ما نقرؤه ليس بكولردج ولا أرنولد . فليس الأمر مقصوراً على أن كلمتى « التنظيم » و « النشاط » ، إذ تردان معاً فى هذه العبارة ، توحيان إيحاء غامضاً مألوفاً بذلك المصطلح العلمى الذى يسم كتاباتنا الحديثة ، وإنما نحن نجد هنا أن الكاتب يطرح أسئلة ما كان كولردج أو أرنولد ليسمحان للمرء بأن يطرحها . فكيف يتسنى ، على سبيل المثال ، أن يكون الشعر « أعلى درجة من التنظيم » من الفلك أو الطبيعة أو الرياضيات الخالصة التى نخال أنها ، من حيث علاقتها بالعالم الذى يمارسها ، نشاط ذهنى «على درجة عالية من التنظيم» ؟ ويستمر ناقدنا قائلا ، يحالفه التوفيق والصدق : « إن مجرد أشرطة من الكلمات ، تلقى كبقع من اللون على قماش خال ، قد تثير الدهشة . . . غير أنها لا تكون ذات دلالة ، من أى نوع ، فى تاريخ الأدب » . قد تكون العبارات التى اشتهر بها أرنولد أكثر ما اشتهر غير كافية ، وقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيل . غير أنها تكون عادة على شيء من المعنى ، وإذا كانت عبارة « أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » هى أعلى درجات التنظيم الفكرى الذى يقدر عليه النقد المعاصر ، كما يتمثل فى ممثل بارز له ، فإننا ننتهى إلى أن النقد الحديث فى حالة تدهور .

ويمكننا أن ندخر الداء اللفظى الذى لاحظناه فيما سبق ، للتشخيص فيما بعد ؛ إنه ليس داء يعانى منه السيد آرثر سايمونز (لأن المقتطف ليس ، بطبيعة الحال ، مأخوذاً من السيد سايمونز) معاناة شديدة . فالسيد سايمونز يمثل الاتجاه الآخر : إنه يمثل لما يدعى دائماً « بالنقد الجمالى » أو « النقد الانطباعى » . وهذا الشكل من النقد هو ما أنوى أن أفحصه على الفور . إن السيد سايمونز ، ذلك الخليفة النقدى لباتر ، وسوينبرن جزئيا ، (وإخال أن عبارة « ملولا أو نادما » هى القاسم المشترك بين هؤلاء الثلاثة) هو « الناقد الانطباعى » . فهو الذى يمكن أن يقال عنه – إن أمكن أن يقال ذلك عن أحد – إنه يكشف عن ذهن حساس ومثقف نتيجة لتراكم مجموعة متنوعة من الانطباعات من كل الفنون ومن عدة لغات – إزاء « موضوع » . ويمكن أن يقال عن نقده – إن أمكن أن يقال ذلك عن نقد أحد – إنه يكشف لنا ، كما تكشف الشريحة ، عن سجل صادق لانطباعات أكثر عدداً أو أكثر رهافة من انطباعاتنا الشخصية ، كما وقعت على ذهن أكثر حساسية من ذهننا . ونحن نلاحظ كذلك ، أن هذا السجل تفسير أيضاً ، وترجمة . لأنه لا بد له ، هو ذاته ، أن يفرض علينا انطباعات ، وهذه الانطباعات يخلقها النقد بقدر ما ينقلها . ولست أقول لتوى ، إن هذا هو السيد سايمونز ، وإنما هو الناقد « الانطباعى » ، والناقد الانطباعى هو الذى يفترض فيه أن يكون السيد سايمونز .

وبين يدى مجلد نستطيع أن نختبره[1] . إن عشرا من هذه المقالات الثلاث عشرة تعالج مسرحيات مفردة لشكسبير ، وعلى ذلك فإنه يكون من العدل أن نأخذ واحدة من هذه المقالات العشر نموذجا لمحتويات الكتاب :

« إن « أنطونى وكليوباترا » هى ، فيما إخال ، أفتن مسرحيات شكسبير جميعاً . . »

ويتأمل مستر سايمونز فى أن كليوباترا هى أفتن النساء قاطبة :

« إن الملكة التى تنتهى بها أسرة البطالمة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشئومة تلقى بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبرتيوس إلى فيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم . . . »

وإنا لنتساءل : لم هذا ؟ إذ نأتى إلى صفحة عن كليوباترا ، وعن إمكان كونها أصل سيدة السوناتات السمراء . ونحن نجد ، تدريجياً ، أن هذه ليست مقالة عن عمل فنى ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سايمونز يعيش عبر المسرحية ، مثلما قد يعيشها امرؤ فى المسرح ، يحكى ويعلق :

« إن كليوباترا ، فى أيامها الأخيرة ، تمثل رفعة من نوع معين . . . فهى تؤثر أن تموت ألف مرة ، على أن تعيش لتكون أضحوكة وموضع احتقار فى أفواه الرجال . . . إنها امرأة حتى النهاية . . . ومن ثم تموت . . . وتنتهى المسرحية بلمسة من الشفقة الجادة . . . »

وإن انطباعات السيد سايمونز ، حين تقدم على هذا النحو الأقرب إلى الظلم ، ومنتزعة كأوراق خرشوفة ، تنتهى إلى أن

نشبه نمطا شائعا من المحاضرات الأدبية الشعبية ، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات ، وتوضح دوافع الشخصيات ، وبذلك يغدو العمل الفنى أيسر على المبتدىء ، ولكن هذا ليس علة اتجاه السيد سايمونز إلى الكتابة . فالسبب الذى نجد من أجله أن ثمة شبها بين مقالته وهذا الشكل من العليم هو أن « **أنطونى وكليوباترا** » مسرحية ، نعرفها جيدا ، ولدينا ، على ذلك ، انطباعاتنا الخاصة عنها . إننا نستطيع أن نرضى أنفسنا بانطباعتنا الخاصة عن الشخصيات وانفعالاتها ، ونحن لا نجد أن انطباعات شخص آخر ، مهما تكن حساسة ، بالغة الحظ من الدلالة . بيد أننا إذا كنا نستطيع أن نسترجع ذكرى الفترة التى كنا نجهل فيها الرمزيين الفرنسيين ، والتقينا فيها بكتاب « **الحركة الرمزية فى الأدب** » لتذكرنا أن ذلك الكتاب كان مدخلا إلى مشاعر جديدة تماماً ، وكشفا . وعندما نقرأ فرلين ولافورج ورامبو ، ثم نعود إلى كتاب المستر سايمونز ، فقد نجد أن انطباعاتنا تختلف عن انطباعاته ، وربما لا يكون الكتاب ذا قيمة باقية للقارىء ، ولكنه قد أفضى إلى نتائج باقية الأهمية بالنسبة له .

ليست المسألة هى ما إذا كانت انطباعات السيد سايمونز « صادقة » أو « زائفة » ، ذلك أنه على قدر ما يمكنك أن نعزل « الانطباع » ، أو الشعور الخالص ، فإنه لايكون ، بطبيعة الحال ، صادقا أو زائفا . فالنقطة هى أنك لا تتوقف قط عند الشعور الخالص ، وإنما يتخذ رجعك أحد شكلين أو هو - كما يفعل السيد سايمونز على ما أعتقد - يكون خليطا من هذين الشيئين . وفى اللحظة التى تحاول فيها أن تضع الانطباعات فى كلمات ، فإنك إما أن تبدأ فى أن تحلل وتبنى ، أن « تقيم على شكل قوانين » "eriger en lois" أو أنت تبدأ فى خلق شىء آخر . ومما له دلالة أن سوينبرن الذى ربما يكون مستر سايمونز قد تأثر بشعره فى وقت من الأوقات إنما هو شخص فى شعره ، وشخص آخر مختلف فى نقده ، إلى هذا المدى ؛ فهو فى هذه الناحية وحدها : يشبع دافعا مختلفا ، ينقد ويشرح ويرتب . قد تقول إن هذا ليس نقد ناقد ، وإنه وجدانى وليس ذهنيا - برغم أن هناك رأيين فى هذا الصدد - بيد أنه يسير فى اتجاه التحليل والتركيب وبداية لـ « الإقامة على شكل قوانين » "eriger en lois" وليس سيراً فى اتجاه الخلق . وهكذا أستنتج أن سوينبرن وجد منفذا كافيا لدوافعه الخلاقة فى شعره ، ولم يضطر أى شىء من هذا الدافع أن يرتد إلى نثره النقدى . إن أسلوب هذا الأخير إنما هو أسلوب نثرى تماماً ، ونثر السيد سايمونز أقرب كثيرا إلى شعر سوينبرن منه إلى نثره . وإنى لأتخيل - رغم أن تفكير المرء هنا يتحرك فى ظلمة كاملة تقريباً - أن السيد سايمونز قد حركته ، وأثرت فيه بعمق ، قراءاته أكثر مما كان الشأن مع سوينبرن الذى كان يستجيب - بالأحرى - عن طريق نوبة إعجاب تتفجر منه عنيفة ومباشرة وشاملة ، ولكن ربما دون أن تحدث فيه تغيرا داخليا . إن جيشان السيد سايمونز يكاد يصل ، وإن لم يصل تماما ، إلى نقطة الخلق ، وأحيانا ما تخصب قراءاته انفعالاته ، لتنتج شيئا جديدا ، ليس هو بالنقد ، ولكنه أيضا ليس دفعة الخلق وقذفه وميلاده .

وليس هذا النمط نادرا ، برغم أن السيد سايمونز أكثر تفوقا بكثير من أغلب من ينتمون إليه . إن بعض الكتاب ينتمون أساسا إلى النمط الذى يكون رجعه زائدا على المنبه ، والذى يصنع شيئا جديدا من الانطباعات ، ولكنه يعانى من نقص فى الحيوية ، أو عائق غامض ، يمنع الطبيعة من أن تسير فى مجراها . إن حساسيتهم تغير الموضوع ، ولكنها لا تحوره قط . ورد فعلهم هو ذلك الذى يقوم به الشخص الانفعالى العادى ، حين يتطور بدرجة غير مألوفة . ذلك أن هذا الشخص الانفعالى العادى ، حين يخبر عملا فنيا ، يكون له رد فعل نقدى وخلاق مختلط . ويكون رد الفعل هذا مكونا من شروح وآراء ، وكذلك من انفعالات جديدة ، تنطبق على حياته الخاصة دون وضوح . إن الشخص العاطفى ، الذى يستثير فيه العمل الفنى كل ضروب الانفعالات التى لا صلة لها بذلك العمل الفنى ، وإنما هى مصادفات الارتباطات الشخصية هو فنان غير مكتمل . ذلك أنه فى الفنان نجد أن هذه الإيحاءات التى يوحى بها العمل الفنى ، والتى هى شخصية على نحو صرف ، تندمج فى كثرة من الإيحاءات الأخرى من خبرات متعددة ، وتؤدى إلى خلق شىء جديد ، لا يعود شخصيا خالصا بعد ، لأنه قد غدا ، هو نفسه ، عملاً فنيا .

وإنه ليكون من الطيش أن نخمن ، وربما كان من المحال أن نقرر ، ما الشىء الذى لم يتحقق فى شعر السيد سايمونز الجذاب ، ومن ثم فاض على نثره النقدى . ومن المحقق أننا نستطيع أن نقول إن دائرة الانطباع والتعبير اكتملت فى شعر سوينبرن ، وإن سوينبرن - بالتالى - تمكن فى نقده من أن يكون أقرب إلى الناقد من السيد سايمونز . ويزودنا هذا بلمحة عن السبب فى أن الفنان - كل فى نطاق حدوده الخاصة - يمكن أن يعتمد عليه ، فى أكثر الأحيان ، كناقد : فإن نقده سيكون نقداً ، وليس إشباعا لرغبة فى الخلق مكبوتة - وهو ما يحتمل أن يتدخل على نحو قاتل فى عمل أغلب الأشخاص الآخرين .

وقبل أن ننظر فى كنه الرجع النقدى الأمثل للحساسية الفنية ، ومدى كون النقد « شعورا » ومدى كونه « فكرا » ، ونوع « الفكر » الذى يسمح به فيه ، فقد يكون من المفيد لنا أن ننخس قليلا ذلك المزاج الآخر ، البالغ الاختلاف ، عن مزاج السيد سايمونز ، والذى تخرج منه تعميمات من ذلك النوع الذى أوردناه ، قرب بداية هذه المقالة .

٢

"L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental; du moins un sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif" **Le Problème du Style.**

« إن الكاتب صاحب الأسلوب المجرد يوشك أن يكون عاطفيا على الدوام أو على الأقل كاتبا حساساً . أما الكاتب الفنان فيوشك ألا يكون كاتبا عاطفيا أبدا . ومن أندر الأشياء أن يكون

كاتبا حساسا) - مشكلة الأسلوب .

إن التقرير الذى أوردته ، والذى يقول بأن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » يمكن أن يعد نموذجا للأسلوب التجريدى فى النقد . فالتفرقة المشوشة التى توجد فى أغلب الأذهان بين « المجرد » و « العينى » لا ترجع إلى الحقيقة المتجلية فى أن ثمة نمطين من الأذهان ، أحدهما تجريدى والآخر عينى ، قدر ما ترجع إلى وجود نمط آخر من الأذهان ، هو النمط اللفظى أو الفلسفى . بديهى أنى لا أضمر بقولى هذا أى إدانة عامة للفلسفة وإنما أنا أستخدم ، فى هذه اللحظة ، كلمة « فلسفى » بحيث تغطى العناصر غير العلمية فى الفلسفة ، أو تغطى - فى الحق - القسم الأكبر من الحصيلة الفلسفية للمائة عام الأخيرة . إن ثمة طريقين يمكن بهما للكلمة أن تكون « تجريدية » . فقد يكون لها (ككلمة « نشاط » على سبيل المثال) معنى لا يمكن إدراكه عن طريق التوسل إلى أى حاسة من الحواس ، وقد يتطلب إدراكها استبعادا متعمدا لأقيسة الخبرة البصرية أو العضلية ، وهو ما يظل مجهودا من مجهودات الخيال . إن كلمة « النشاط » خليقة بأن تعنى لدى العالم المدرب ، إذا هو استخدمها ، إما لاشىء ألبتة ، وإما شيئا أشد دقة من أى شىء توحى به هذه الكلمة إلينا . وإذا كان لنا أن نقبل بعض ملاحظات باسكال والسيد برتراند رسل عن الرياضة ، فسنقول إننا نعتقد أن الرياضى يعالج موضوعات - إذا سمح لنا بأن ندعوها كذلك - تؤثر فى حساسيته . وأثناء جزء كبير من التاريخ كان الفيلسوف يحاول أن يعالج موضوعات يعتقد أن لها الدقة نفسها التى تتسم بها موضوعات الرياضى . وأخيرا جاء هيجل . ولئن لم يكن أول أنصار منهجة الانفعالات ، فقد كان يقينا أكبرهم ، يعالج الانفعالات كما لو كانت موضوعات محددة ، أثارت هذه الانفعالات . وقد عدّ أتباعه - كقاعدة - أن من المسلم به أن للكلمات معانى محددة ، وتناسوا ميل الكلمات إلى أن تصبح انفعالات غير محددة . (وليس فى وسع من لم يكن حاضرا ، أن يتخيل مدى العقيدة فى لهجة الأستاذ يوكن وهو يدق المنضدة بقبضته ، ويسأل : ما الروح ؟ الروح هى (Was ist Geist ? Geist ist) ولو كانت اللفظية مقصورة على الفلاسفة المحترفين لما كان ثمة ضرر . ولكن فسادها قد امتد على نطاق بعيد المدى . قارن لاهوتيا أو متصوفا وسيطا أو قارن واعظا من القرن السابع عشر بأى موعظة « ليبرالية » منذ شلايرماخر ، وستلاحظ أن الكلمات قد تغير معناها . إن ما فقدته مؤكد ولكن ما ربحته غير مؤكد .

إن التراكمات الكبيرة للمعرفة - أو ، على الأقل للمعلومات - فى القرن التاسع عشر كانت هى السبب فى جهل يعادل ما ذكرناه اتساعا . فعندما يكون هناك مثل هذا القدر الكبير مما ينبغى معرفته ، وعندما يكون هناك مثل هذا العدد الكبير من ميادين المعرفة ، حيث تستخدم الكلمات نفسها بمعان مختلفة ، وعندما لا يعرف كل إنسان سوى القليل عن أشياء بالغة الكثرة ، تزداد صعوبة إدراك أى انسان ماإذا كان عارفا بما يتحدث عنه ، أو لم يكن . ونحن حين لا نعرف ، أو حين لانعرف بما فيه الكفاية ، نميل دائما إلى أن نحل الانفعالات مكان الأفكار . إن الجملة التى أوردتها كثيرا فى هذه المقالة ، تصلح لأن تكون مثالا لهذه العملية صلاحية غيرها ، ومن المفيد أن نقارنها بالعبارات الافتتاحية فى كتاب « التحليلات الثانية » فليست كل المعرفة فقط - وإنما أيضا كل شعور - كامنة فى الإدراك الحسى . ومبتكر الشعر بوصفه أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم لم يكن مشغولا بالإدراك الحسى عندما ألف هذا التعريف ، ولم يكن لديه ما يعيه سوى انفعالاته الخاصة عن الشعر . لقد كان فى الحقيقة ، منغمسا فى « نشاط » مختلف تماما ، لا عن نشاط السيد سايمونز فحسب ، وإنما عن نشاط أرسطو أيضا .

إن أرسطو شخص عانى من أنه قد تشبث به أشخاص لا يجب أن يعدوا من حوارييه قدر ما يجب أن يعدوا من أشياعه . وينبغى ألا يثق المرء بصلابة فى تقبل أرسطو بروح الكتب المنزلة لأن هذا معناه أن نفقد قوته الحية بأكملها . لقد كان فى المحل الأول رجلا ليس ملحوظ الذكاء فحسب وإنما عالمى الذكاء : إن الذكاء العالمى معناه أنه كان يستطيع أن يطبق ذكاءه على أى شىء . إن الذكاء العادى لايصلح إلا لفئات معينة من الموضوعات ؛ فرجل العلم اللامع - إذا كان شغوفا بالشعر أساسا - قد يصدر أحكاما سخرية : إنه قد يحب شاعرا لأنه يذكره بنفسه أو شاعرا آخر لأنه يعبر عن انفعالات تحظى بإعجابه ، وقد يستخدم الفن - فى الحقيقة - مخرجا للأثرة التى هو مضطر إلى قمعها فى ميدان تخصصه . غير أنه لم يكن على أرسطو أن يشبع شيئا من هذه الرغبات المشوبة بالشوائب ، ونجد أنه فى أى ميدان من الاهتمامات كان ينظر فقط ، وبثبات ، إلى الموضوع . وهو فى رسالته الوجيزة والمبتورة يقدم مثالا خالدا - لا لقوانين ولا لمنهج ، حيث إنه ليس هناك منهج غير أن تكون شديد الذكاء ، وإنما هو مثال للذكاء نفسه ، إذ يعمد بخفة إلى تحليل الإحساس حتى يصل إلى نقطة المبدأ والتعريف .

ولم يكن أرسطو هو نموذج النقد حتى القرن التاسع عشر بقدر ما كان هوراس كذلك . إن قاعدة من النوع الذى يقدمه لنا هوراس أو بوالو ليست إلا تحليلا ناقصا . فهى تلوح كقانون أو قاعدة لأنها لا تلوح فى أكثر صورها عمومية : وإنما هى تجريبية . ونحن عندما نفهم الضرورة - كما كان سبينوزا يعلم - نغدو أحرارا ، لأننا نقبل . والناقد الدوجماطيقى الذى يضع قاعدة أو يؤكد قيمة إنما يترك عمله ناقصا . ذلك أن أمثال هذه التقريرات يمكن فى أغلب الأحيان أن تبرر على أساس أنها توفير للوقت ولكن الناقد لا ينبغى فى المسائل ذات الأهمية القصوى أن يعمد إلى الإكراه ولا ينبغى له أن يحكم بأن هذا أسوأ أو أحسن . عليه ببساطة أن يجلو الأمور وسيصدر القارىء الحكم الصائب بنفسه .

ومرة أخرى ، نجد أن الناقد « التكنيكى » الخالص - أى الناقد الذى يكتب ليشرح جديدا أو لينقل درسا ما إلى ممارسى أحد الفنون - لا يمكن أن يدعى ناقدا ، إلا بالمعنى الضيق لهذه

الكلمة . إنه قد يحلل مدركات حسية ، أو وسائل إثارة مدركات حسية ، ولكن هدفه محدود ، وليس هو الممارسة المنزهة عن الغرض للعقل . إن ضيق الهدف يسهل رصد مزية العمل أو ضعفه . وحتى هؤلاء الكتاب ، لا يوجد منهم سوى عدد بالغ القلة - بحيث إن « نقدهم » عظيم الأهمية ، وفى نطاق حدوده . حسبنا هذا عن كامبيون . فدرايدن أكثر منه تنزها عن الغرض بكثير : وهو يبين عن ذكاء حر كبير ، ومع ذلك نجد أنه حتى درايدن - أو أى ناقد أدبى من القرن السابع عشر - ليس بالذهن الحر تماما إذا قورن مثلا بذهن من نوع ذهن لاروشفوكو . فثمة دائما اتجاه إلى التشريع أكثر منه إلى البحث ، اتجاه إلى تنقيح القوانين المقررة ، بل قلبها ، ولكن بهدف إعادة البناء من المواد نفسها ، والذهن الحر هو ذلك الذى يكون مكرسا للبحث تماما .

ومرة أخرى نجد أن كولردج الذى كانت قدراته الطبيعية وبعض إنجازاته ألمع فيما يحتمل من قدرات أى ناقد حديث آخر لا يمكن أن يعد ذكاء حرا تماما . وطبيعة القيد فى حالته مختلفة تماما عن تلك التى كانت تحد نقاد القرن السابع عشر ، وأشد شخصية بكثير . لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية صادقة تماما ، وكانت - كأغلب الاهتمامات الميتافيزيقية - مسألة تتعلق بالوجدان . غير أن الناقد الأدبى لا يجب أن يكون له انفعالات غير تلك التى يثيرها فيه العمل الفنى فورا - وهذه الانفعالات (كما أشرت) ، ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق . إن كولردج ميال إلى أن يستميح بيانات النقد عذرا ويثير الشك فى أنه قد صرف إلى مطاردة ميتافيزيقية . ولا يلوح دائما أن غايته هى العودة إلى العمل الفنى بإدراك زائد واستمتاع معمق ، لأنه أشد وعيا . إن مركز اهتمامه متغير ، ومشاعره تشوبها الشوائب . إنه أكثر « فلسفية » ، بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة ، من أرسطو . ذلك أن كل ما يقوله أرسطو يجلو الأدب الذى كان مناسبة قوله . ولكن كولردج لا يفعل ذلك إلا بين الحين والحين وهذا مثل آخر لتأثير الانفعالات الضار .

لقد أوتى أرسطو ما يعرف باسم الذهن العلمى - ولما كان هذا الذهن نادرا بين العلماء إلا على صورة شذرات ، فربما كان من الأفضل أن ندعوه باسم الذهن الذكى . ذلك أنه ما أفضل من ذكاء غير هذا ، وعلى قدر ما يكون الفنانون ورجال الأدب أذكياء (ولنا أن نشك فيما إذا كان مستوى ذكاء رجال الأدب فى مثل ارتفاعه بين رجال العلم) ينتمى ذكاؤهم إلى هذا النوع . لقد كان سانت - بوف عالما فى وظائف الأعضاء بحكم تدريبه ، ولكن ربما كان ذهنه - شأنه فى ذلك شأن المتخصص العادى فى العلم - محدود الاهتمامات ، ولم تكن هذه الاهتمامات منصبة ، فى المحل الأول ، على الفن . ولئن كان ناقدا ، فلا ريب فى أنه كان ناقدا بالغ الجودة ، ولكن لنا أن ننتهى إلى أنه ظفر باسم آخر . ومن بين كل النقاد المحدثين ربما كان ريمى دى جورمون هو الذى ظفر بالقسم الأكبر من ذكاء أرسطو العام . وإذ كان هاويا - وإن يكن هاويا بالغ القدرة - فى علم وظائف الأعضاء ، فقد جمع إلى حد ملحوظ بين الحساسية واللوذعية والحس بالحقيقة والحس بالتاريخ وقوة التعميم .

ونحن نفترض أن لدينا ملكة حساسية أعلى . ولدى الحساسية الواسعة والعميقة ، لاتعنى القراءة مجرد مرعى أوسع نطاقا . فليس هناك مجرد تزايد للفهم ، يترك الانطباع الأصلى الحاد بلا تغيير . إن الانطباعات الجديدة تعدل الانطباعات المتلقاة من الموضوعات التى عرفت . والانطباع بحاجة إلى أن يتجدد على نحو مستمر ، بانطباعات جديدة ، لكى يعيش أساسا ، وهو بحاجة إلى أن يتخذ مكانه فى نسق للانطباعات . ويجنح هذا النسق إلى أن يفصح عنه فى تقرير معمم للجمال الأدبى .

هناك على سبيل المثال عدة أبيات وثلاثيات متناثرة فى « **الكوميديا الإلهية** » بوسعها أن تصل حتى بالقارىء المبتدىء والذى لا يعرف إلا جذور اللغة بما يكفى لأن يحيل المعنى إلى انطباع بجمال طاغ . وقد يكون هذا الانطباع من العمق إلى الحد الذى لا تتمكن معه أى دراسة وفهم تاليين من تعميقه ، غير أن الانطباع يكون ، عند هذه النقطة ، انفعاليا : فالقارىء ، فى غمرة الجهل الذى نفترضه ، عاجز عن أن يميز الشعر من الحالة الانفعالية التى أثارها فيه الشعر ، وهى حالة لاتعدو أن تكون انغماسا فى انفعالاته الخاصة . إن الشعر قد يكون منبها عارضا . وغاية المتعة الشعرية إنما هى تأمل صرف ، تزال منه كل مصادفات الوجدان الشخصى ، وبهذا نرمى إلى أن نرى الموضوع على حقيقته فى الواقع ، ونجد معنى لكلمات أرنولد . وبدون مجهود ، هو بمثابة مجهود عقلى إلى حد كبير ، نعجز عن أن نصل إلى هذه المرحلة من الرؤية : الحب العقلى لله :

amor intellectualis Dei

وقد تلوح هذه الاعتبارات ، إذ تصاغ بهذا الشكل العام ، أقوالا متداولة . ولكنى إخال أن من المناسب دائما أن نوجه النظر إلى الخرافة الكسول التى تقول بأن التذوق شىء والنقد « الذهنى » شىء آخر . إن التذوق ، فى علم النفس الرائج ، ملكة ، والنقد ملكة أخرى ، ومهارة جديبة تقيم صقالات نظرية على مدركات المرء أو مدركات غيره . وعلى النقيض من ذلك نجد أن التعميم الحقيقى ليس شيئا مفروضا على تجمع المدركات من فوق ، وذلك لأن المدركات - فى الذهن المتذوق تذوقا حقيقيا - لاتتراكم على شكل كتلة ، وإنما تشكل نفسها على صورة تركيب ، والنقد تقرير باللغة لهذا التركيب . إنه تنمية للحساسية . ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الردىء هو ذلك الذى ليس سوى تعبير عن الانفعال . والأشخاص الانفعاليون - كسماسرة البورصة والسياسيين ورجال العلم وبضع أناس آخرين ممن يغبطون أنفسهم على أنهم غير انفعاليين - يكرهون أو يعجبون بعظماء الكتاب كسبينوزا وستندال بسبب « برودهم » .

لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه ، ذات مرة ، بقول مؤداه أن « الناقد الشاعر ينقد الشعر لكى يخلق شعرا » . وهو الآن

يميل إلى الاعتقاد بأن النقاد « التاريخيين » و « الفلسفيين » من الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والفلاسفة . أما عن الباقين ، فليس هناك سوى درجات متنوعة من الذكاء . من العقيم أن نقول إن النقد لأجل الخلق أو إن الخلق لأجل النقد . ومن العقيم كذلك أن نفترض أن هناك عصورا للنقد وعصورا للخلق ، كما لو كنا بانغماسنا فى ظلمة عقلية نأمل فى أن نجد نورا روحيا . إن هذين الاتجاهين للحساسية يكملان بعضهما . ولما كانت الحساسية أمرا نادرا وغير شائع ومرغوبا فيه ، فلنا أن نتوقع أن يجتمع الناقد والفنان الخالق فى شخص واحد ، فى كثير من الأحيان .

إمكانية مسرحية شعرية (١٩٢٠)

إن الأسئلة عن السبب فى أنه ليس ثمة مسرحية شعرية اليوم ، والطريقة التى فقدت بها خشبة المسرح كل إمساك بناصية فن الادب ، والسبب فى أنه يكتب مثل هذا العدد الكبير من المسرحيات الشعرية التى لا يمكن قراءتها - إن قرئت أساسا - دون متعة ، قد غدت أسئلة بلا طعم ، بل أكاديمية تقريبا . فالنتيجة التى ينتهى إليها عادة هى إما أن « الأوضاع » أشد مما يمكننا مواجهته ، أو أننا فى الواقع نؤثر أنماطا أخرى من الأدب ، أو ببساطة أننا محرومون من الإلهام . أما عن هذا البديل الأخير ، فليس ثمة ما يحدونا إلى الظن به . وأما عن الثانى ، فأى نمط نفضل ؟ وأما عن الأول فليس هناك من أرانى قط « أوضاعا » ، إلا من أكثر الأنواع سطحية . والأسباب التى تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هى أولا أن غالبية - بل ربما عددا كبيرا بالتأكيد - من الشعراء لا يتطلعون إلى خشبة المسرح . وثانيا - أنه يلوح أن جمهورا ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية . ومن المحقق أن ثمة تعطشا مشروعا - ليس مقصورا على أشخاص قلائل - لا نستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعا . ومن المحقق أن على الاتجاه النقدى أن يحاول تحليل الأوضاع وغير ذلك من البيانات . ولئن برز إلى النور عائق نهائى ، فإنه ليجمل بالفحص أن يساعدنا - على الأقل - على تحويل أفكارنا إلى مساع أخرى أكثر جدوى ، أما إذا ثبت عدم وجود مثل هذا العائق ، فقد يكون لنا أن نأمل فى أن نصل - فى نهاية المطاف - إلى تقرير للأوضاع التى يمكن أن تغير . ومن المحتمل أن نكتشف أن لعجزنا مصدرا أعمق : فالفنون قد ازدهرت فى بعض العصور دون أن تكون هناك دراما ، ومن المحتمل أن نكون عاجزين كلية ؛ وفى تلك الحالة ، لن يكون المسرح هو مكمن الداء ، وإنما - فى كل حال - أحد أعراضه .

ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية . فالملحمة والموال وأغنية المآثر البطولية Chanson de geste وأشكال الشعر البروفنسالى والتوسكانى قد وصلت كلها إلى الاكتمال ، بخدمة مجتمعات معينة . وأشكال أوفيد وكاتولوس وبروبرتيوس قد خدمت مجتمعا مختلفا ، ومن بعض النواحى أشد تمدينا ، من أى من هذه المجتمعات . وفى مجتمع أوفيد ، كانت المسرحية ، كشكل فنى ، هينة الشأن نسبيا . ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبقى من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعا . لقد تنوعت المسرحية ، على نحو ملحوظ ، فى إنجلترا وحدها ، غير أنه عندما تبين ذات يوم أن الحياة قد فارقتها ، ماتت أيضا الأشكال التالية التى تمتعت بحياة عابرة . ولست على استعداد لأن أقوم بمسح تاريخى ، ولكنى خليق بأن أقول إن عملية تشريح المسرحية الشعرية بعد الوفاة قد قام بها تشارلز لام كما قام بها غيره . ذلك أن أى شكل لا يموت تماما إلا حين يعرف عنه ذلك . وقد جلب لام ، بنبشه بقايا الحياة الدرامية فى أوج اكتمالها ، وعيا بالهوة الكبرى التى تفصل بين الحاضر والماضى . وكان من المحال أن نؤمن ، بعد ذلك ، بـ «تقليد» درامى . لقد كانت علاقة قصيدة بيرون **«الشعراء الإنجليز»** وقصائد كراب بعمل بوب بمثابة تقليد متصل ، ولكن علاقة مسرحية **«آل تشنشى»** بالمسرحية الإنجليزية العظيمة تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل . إننا حين نفقد التقليد نفقد قبضتنا على الحاضر ، غير أنه على قدر ما كان ثمة أى تقليد دراهى فى أيام شلى ، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه . إنه الاختلاف بين المحافظة على الشىء وترميمه .

لقد كان العصر الإليزابيثى فى إنجلترا قادرا على أن يتشرب كمية كبيرة من الأفكار الجديدة والصور الجديدة ، مستغنيا تقريبا عن التقاليد ؛ لأنه كان يملك هذا الشكل العظيم الخاص به والذى كان يفرض نفسه على كل شىء يقع تحت يده . ونتيجة لذلك ، نجد أن شعر مسرحياتهم المرسل كان يحقق حذقا ووعيا ، بل قوة ذهنية ، لم يتمكن أى شعر مرسل منذ ذلك الحين من أن ينميها أو حتى يعيدها . وفيما عدا ذلك ، كان العصر خشنا أو متحذلقا أو فظا ، إذا قورن بما يناظره فى فرنسا أو إيطاليا . لقد تكونت لدى القرن التاسع عشر انطباعات كثيرة جديدة ، ولكنه لم يكن لديه شكل يحصرها فى نطاقه . وقد صنع رجلان هما وردزورث وبراونتج أشكالا لنفسيهما - أشكالا شخصية ، فى **«الرحلة»** و **«سورديلو»** و **«الخاتم»** و **«الكتاب»** ، و **«مونولوجات درامية»** ، غير أنه ليس بوسع أحد أن يبتكر شكلا ، ويخلق ذوقا لتذوقه ، ويصل به إلى مرحلة الكمال أيضا . لقد عمد تنيسون ، الذى لا نزاع على أنه كان خليقا بأن يكون أستاذا مثاليا للأشكال الثانوية ، إلى إنتاج نماذج كبيرة على آلة . أما عن كيتس وشلى فقد كانا أصغر سنا من أن يحكم عليهما ، وكانا يجربان شكلا بعد آخر .

ومن المحقق أن هؤلاء الشعراء كانوا مُلزمين بأن يستهلكوا طاقة كبيرة فى هذا البحث عن الشكل ، وهو ما لا يمكن قط أن يؤدى إلى نتيجة مرضية تماما . لم يكن هناك سوى دانتى واحد ، وقد كان دانتى ، فى نهاية المطاف ، منتفعا بسنوات من الممارسة لأشكال استخدمها وغيرها عدد من معاصريه وأسلافه ، ولم يبدد سنوات شبابه فى ابتكارات عروضية ، بحيث إنه عندما وصل إلى **«الكوميديا» Comedia** كان يعرف كيف ينهب يمينا وشمالا . إن

دونك تعطى فى يدك شكلا خاما ، قابلا لضروب من التهذيب لا حصر لها ، وأن تكون الشخص الذى يرى إمكانات هذا الشكل - لقد كان شكسبير محظوظا جدا . وربما كان التوق إلى معطى **donnée** من هذا النوع هو الذى يجتذبنا نحو سراب المسرحية الشعرية فى الوقت الحاضر .

غير أنه من المشكوك فيه جدا ، الآن ، أن يكون فى هذا الجيل أكثر من اثنين أو ثلاثة قادرين ، بأقل درجة ، على الاستفادة من هذه المزايا ، لو أنهم وهبوها . ثمة ، على الأكثر ، اثنان أو ثلاثة يكرسون أنفسهم فعلا لهذا البحث عن الشكل ، ولا يجدون سوى القليل أو لا شىء من الاعتراف العام بهم . إن خلق شكل ليس مجرد ابتداع صور أو قافية أو إيقاع . وإنما هو أيضا إدراك لكل المحتوى الذى يلائم هذه القافية أو الإيقاع . وليست السوناتة الشكسبيرية مجرد قالب على هذا النحو أو ذاك ، وإنما هى طريقة دقيقة للتفكير والإحساس . والإطار الذى زود به الكاتب المسرحى فى العصر الإليزابيثى لم يكن مجرد شعر مرسل أو مسرحية ذات خمسة فصول أو مسرحا إليزابيثيا ، ولم يكن مجرد حبكة ، حيث إن الشعراء كانوا يدمجون ويعيدون الإقامة ويعدون أو يبتكرون ، على ما تقتضيه المناسبة . لقد كان أيضا هو الـ [illegible] نصف المتشكل ، أى «مزاج العصر» (وهى عبارة غير مرضية) : استعداد وعادة من جانب الجمهور للاستجابة إلى منبهات معينة . وثمة كتاب ينبغى كتابته عن الأشياء الشائعة فى أى حقبة درامية عظيمة ، عن معالجة القدر أو الموت ، عن تردد الحالة النفسية أو النغمة أو الموقف . وسنرى عند ذلك ضآلة ما كان على كل شاعر أن يفعله ، فقد كان حسبه أن يفعل ما يكفى لجعل مسرحيته ملكا له ، أو ما كان ضروريا أساسا لجعلها مختلفة عن مسرحية أى شخص آخر . وحين يتوافر هذا القصد فى الجهد ، يمكن أن نحصل على مجموعة متنوعة - بل كبيرة - من الشعراء المجيدين ، فى العصر نفسه . ربما لم تكن العصور العظيمة قد أنتجت مواهب أكثر بكثير من تلك التى أنتجها عصرنا ، ولكن عدد المواهب التى بددت فيها ربما كان أقل .

والآن فإنه فى عصر يعوزه الشكل ليس أمام الشاعر الثانوى إلا أمل ضئيل جدا فى أن يحقق أى شىء جدير بالتحقيق . وعندما أقول : ثانوى فإنى أعنى شعراء بالغى الجودة بالتأكيد ، كأولئك الذين يملأون المنتخبات اليونانية وكتب الأغانى فى العصر الإليزابيثى ، بل شاعرا من طراز هريك ، ولكنى لا أعنى مجرد شعراء الدرجة الثانية ، لأن لدنام وولر أهمية أخرى تماما ، حيث إنهما يشغلان نقطا فى تطور شكل رئيسى . فحينما يكون كل شىء معدا للشاعر الثانوى كى يفعله ، يمكن له فى كثير من الأحيان أن يقع على اكتشاف **trouvaille** ما ، حتى فى الدراما : وبيل وبروم أمثلة لذلك . أما فى أوضاعنا الحاضرة ، فإن على الشاعر الثانوى أن يؤدى أكثر مما ينبغى . وهذا يفضى إلى سبب آخر لعجز عصرنا فى مضمار المسرحية الشعرية .

إن الأدب الباقى تقديم دائما : فهو إما أن يكون تقديما لفكر ، أو تقديما لإحساس عن طريق تقرير لأحداث فى الأفعال الإنسانية أو لموضوعات فى العالم الخارجى . وفى الآداب الباكرة - إذا أردنا تجنب كلمة : الكلاسيكية - نجد كلا من هذين النوعين ، وأحيانا ما نجد - كما هو الشأن مع بعض محاورات أفلاطون - مركبات فاتنة من هذين الاثنين . إن أرسطو يقدم فكرا رده إلى هيكله الأساسى ، وإنه لكاتب عظيم . ومسرحية أجا ممنون أو ماكبث هى بالمثل تقرير ، ولكن لأحداث . إنهما من عمل «الذهن» بقدر ما كانت كتابات أرسطو من عمل الذهن . وهناك أعمال فنية أحدث عهدا يتوافر فيها هذا العنصر العقلى نفسه ، الذى نجده فى أعمال إيسخولوس وشكسبير وأرسطو : ورواية «التربية العاطفية» من هذه الأعمال . فإنك لو قارنتها بكتاب من نوع «سوق الأباطيل» لوجدت أن المجهود العقلى قد تمثل ، إلى حد كبير ، فى عملية تنقية ، واستبعاد قسم كبير سمح له ثاكرى بأن يدخل فى عمله ، ونكوص عن التأمل ، ووضع ما يكفى فى التقرير ، بحيث لا تعود هناك ضرورة للتأمل . وحالة أفلاطون أقدر على توضيح هذه المسألة . خذ محاورته المسماة «ثيتيتوس» . إن أفلاطون يعطينا ، فى كلمات افتتاحية قليلة ، مشهدا وشخصية وإحساسا تلون الحديث التالى ، ولكننا لا نتدخل فيه : فالمهاد المحددة ، والنظرية المستغلقة فى المعرفة التى يعرضها فيما بعد ، تتعاون دون فوضى . وإنى لأتساءل : هل بوسع أى كاتب معاصر أن يبدى مثل هذه السيطرة (على مادته) ؟

وفى القرن التاسع عشر ، كشفت عقلية أخرى عن نفسها النقاب ، وإنها لواضحة فى قصيدة بالغة الاقتدار واللمعان ، هى قصيدة «فاوست» لجوته . إن مفيستوفيليس مارلو مخلوق أبسط من مفيستوفيليس جوته . بيد أن مارلو ، على الأقل ، قد ركزه - بكلمات قليلة - فى تقرير . إنه ماثل هناك و (عرضا) يجعل شيطان ملتون زائدا عن الحاجة . أما شيطان جوته فيبعث بنا حتما إلى جوته . إنه يجسد فلسفة . والعمل الفنى لا يحمل به أن يفعل ذلك : وإنما ينبغى عليه أن يحل محل الفلسفة . ومعنى هذا أن جوته لم يضح أو يكرس فكره لصنع المسرحية ، وإنما ما زالت المسرحية وسيلة . وقد تكرر هذا النمط من الفن المختلط على أيدى رجال أقل - بما لا يقاس - من جوته . وقد رأينا عملا آخر مرموقا من هذا النمط ، هو «بيرجنت» . ولدينا مسرحيات السيد ميترلنك والسيد كلوديل[٢] .

إننا نجد فى أعمال ميترلنك وكلوديل من ناحية ، وفى أعمال السيد برجسون من ناحية أخرى ، ذلك الخلط بين الأجناس الذى يستمتع به عصرنا . فكل عمل من أعمال الخيال ينبغى أن تكون له فلسفة ، وكل فلسفة ينبغى أن تكون عملا فنيا - وكم من المرات سمعنا أن السيد برجسون فنان ! إن هذا مما يفخر به حواريوه . وما تعنيه كلمة «فن» بالنسبة لهم ، هو موضع الخلاف . إن ثمة أعمالا فلسفية معينة يمكن أن توصف بأنها أعمال فنية : كقسم كبير من أرسطو وأفلاطون وسبينوزا وأجزاء من هيوم وكتاب «أصول المنطق» للسيد برادلى ، ومقالة السيد رسل عن «الإشارة» : حيث نجد فكرا واضحا صيغ صياغة جميلة . غير أن هذا ليس هو ما يعنيه المعجبون ببرجسون أو كلوديل أو ميترلنك (وفلسفة هذا الأخير قد صارت بالية بعض الشىء) . إنهم يعنون ، على وجه الدقة ، ما ليس بالواضح :

وإنما هو منبه انفعالى . ولما كان مزيج الفكر والرؤية يقدم مزيدا من التنبيه ، لأنه يوحى بهذين الأمرين معا ، فإنه لا مفر للفكر الواضح والتقرير الواضح لموضوعات معينة ، من أن يتلاشيا كلاهما .

إن «الفكرة» أو الفلسفة غير المتمثلة ، أو الفكرة - الانفعال إنما توجد أيضا فى المسرحيات الشعرية التى كانت بمثابة محاولات حية الضمير لأقلمة بناء حقيقى ، أثينى أو إليزابيثى ، مع الشعور المعاصر . وهى تتمثل أحيانا فى محاولة تعويض نقص البناء ببناء داخلى : «ولكن أهم شىء هو بناء الأحداث . لأن المأساة محاكاة لا للبشر وإنما لفعل وللحياة ، والحياة تتكون من أفعال ، وغايتها نمط من الفعل وليس صفة»(٣) .

إن لدينا من ناحية المسرحية «الشعرية» التى تحاكى المسرحية اليونانية أو تحاكى المسرحية الإليزابيثية أو المسرحية الفلسفية الحديثة . ومن ناحية أخرى هناك ملهاة «الأفكار» من شو إلى جولزويردى نزولا إلى الملهاة الاجتماعية العادية . إن فى أكثر هزليات جترى تفككا فكرة أو تعليقا تافها على الحياة قد وضع فى فم إحدى الشخصيات عند نهاية المسرحية . ويقال إن خشبة المسرح يمكن أن تستخدم فى عدد متنوع من الأغراض وإنها ربما لم تكن تتحد مع فن الأدب إلا فى واحد فقط من هذه الأغراض . إن المسرح الصامت يمثل إحدى الإمكانات (ولست أعنى بقولى هذا السينما) والباليه إمكان واقع (وإن تكن لا تنال ما فيه الكفاية من التغذية) والأوبرا مؤسسة ، غير أنه حينما يكون لديك «محاكاة للحياة» على خشبة المسرح مع كلمات ، فإن المعيار الوحيد الذى يمكننا أن نسمح به هو معيار العمل الفنى الذى يرمى إلى الحدة نفسها التى يرمى إليها الشعر وسائر أشكال الفن . ومن وجهة النظر هذه فإن المسرحية الشوئية هجينة كالمسرحية الترلنكية ولا حاجة بنا إلى أن ندهش من انتمائها إلى الحقبة الزمنية نفسها . إن كلا الفلسفتين ترويج شعبى . ففى اللحظة التى تتحول فيها فكرة من حالتها الخالصة لكى يفهمها الذكاء الأدنى تفقد صلتها بالفن ولا يمكن أن تظل خالصة إلا عند تقريرها ببساطة على شكل حقيقة عامة أو عند تحويلها كما حول فلوبير موقفه من البرجوازية الصغيرة فى رواية «التربية العاطفية» **Education Sentimentale** . لقد تطابقت هناك مع الواقع إلى الحد الذى لم يعد معه بمستطاعك أن تشير إلى كنه هذه الفكرة .

وليس الأمر الأساسى بطبيعة الحال هو أن تكتب المسرحية نظما أو أن نتمكن من أن نخفف إعجابنا بالهزلية العريضة ، وذلك بأن تحضر بين الحين والحين أداء لإحدى مسرحيات يوربيديز حيث تباع ترجمة الأستاذ مرى عند باب المسرح . فالأمر الأساسى هو أن تضع على خشبة المسرح هذا التقرير الدقيق للحياة الذى هو فى الوقت نفسه وجهة نظر وعالم - عالم أخضعه ذهن المؤلف لعملية تبسيط كاملة - ولست أرى أن أى مسرحية تجسد «فلسفة» المؤلف (كمسرحية «فاوست») أو تقدم اى نظرية اجتماعية (كمسرحيات شو) تستطيع أن تشبع هذه المتطلبات برغم أنه قد يكون ثمة مكان متروك لشو إن لم نقل لجوته . وعالم إبسن وعالم تشيكوف ليسا مبسطين إلى الحد الكافى أو عالميين .

وأخيرا ينبغى علينا أن ندخل فى حسباننا عدم ثبات أى فن - المسرح ، أو الموسيقى ، أو الرقص - يعتمد على أن يقدمه مؤدون . إن تدخل المؤدين يدخل تعقيدا للظروف الاقتصادية من المحتمل فى حد ذاته أن يكون له أثر ضار . ويكاد يكون من المحتم أن يحدث صراع لا شعورى ، إن كثيرا أو قليلا ، بين الخالق والمفسر . إذ يكاد يكون من المحقق أن اهتمام المفسر سيتركز على ذاته : وإن أبسط معرفة بالممثلين والموسيقيين لتشهد بهذه الحقيقة . إن المؤدى ليس شغوفا بالشكل وإنما بالفرص التى تمكنه من إظهار براعته أو بتوصيل «شخصيته» . وربما كان انعدام الشكل والافتقار إلى الوضوح والتمييز الذهنى فى الموسيقى الحديثة وقوة الاحتمال الجسدى الكبير والتدريب الجسمانى الذى كثيرا ما يتطلبه علامات لانتصار المؤدى ، وربما كان اكتمال انتصار الممثل على المسرحية يتمثل فى أعمال جترى .

ومن المحقق أنه لا يمكن إنهاء هذا الصراع عن طريق الهزيمة الكاملة لمهنة الممثل . ذلك أن المسرح يتوسل إلى متطلبات عدة بالإضافة إلى تطلب الفن وذلك لكى يكون أمرا ممكنا . ونحن نحتاج أيضا لسوء الحظ إلى شىء أكبر من كائنات آلية مهذبة . وقد بذلت فى بعض الأحيان محاولات لـ «الالتفاف» حول الممثل ولاحتوائه فى مسرحيات القناع ولإقامة بضع «مواضعات» يرتطم بها بل تنمية سلالات صغيرة من الممثلين لمسرحيات فنية خاصة . وهذا التدخل فى عمل الطبيعة قلما ينجح ؛ فالطبيعة تنتصر عادة على هذه العقبات . ولعل أغلبية المحاولات التى ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطىء : فهى قد وجهت إلى الجمهور الصغير الذى يريد «الشعر» : (و«الناشئون» كما يقول أرسطو «فى الفن يصلون إلى صقل اللفظ ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحبكة») . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية موجهة إلى جمهور يريد تسلية من نوع خام ولكنه كان بحيث يتحمل قدرا طيبا من الشعر . ومشكلتنا ينبغى أن تكون تناول شكل من أشكال التسلية وإخضاعه للعملية التى تحققه عملا فنيا . وربما كان الممثل الهزلى لصالات الموسيقى هو خير مادة لذلك . وإنى لأدرك أن من الخطر تقديم مثل هذا الاقتراح لأنه فى مقابل كل شخص واحد يحتمل أن ينظر إليه بعين الجد يوجد اثنا عشر صانع ألاعيب خليق بأن يثب ليجمش المجتمع الجمالى ويبعث فيه رعشة وهأهأة لهو فنى جديد . وقلائل جدا هم الذين يعالجون الفن معالجة جادة . هناك من يعالجونه بترصن وسيستمرون فى كتابة ضروب من المحاكاة الشعرية ليوربيديز وشكسبير . وهناك آخرون ينظرون إليه على أنه مزحة .

ترجمة : ماهر شفيق فريد

---

(١) « دراسات فى المسرحية الإليزابيثية » : تأليف آرثر سايمونز .

(٢) يجمل بى أن أستثنى «الأسر الحاكمة » . فهذه البانوراما العملاقة لا يكاد يمكن وصفها بأنها ناجحة ، وإنما هى أساسا محاولة لتقديم رؤية ، وهى « تفضح » بالفلسفة فى سبيل الرؤية ، مثلما يفعل كل مسرح عظيم ، وقد أدرك السيد هاردى مادته كشاعر ، وفنان .

(٣) « فن الشعر » ، الكتاب السادس ، ٩ ، ترجمة : بوتشر .

رسائل جامعية

نعرض فى هذا العدد رسالة الدكتوراه التى تقدمت بها الباحثة ألفت كمال الروبى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية البنات بجامعة عين شمس وموضوعها «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد» وتتناول الدراسة الكندى ، والفارابى وأبو بكر الرازى ، وابن سينا ، وابن باجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وابن مسكويه ، وإخوان الصفا بوصفهم يمثلون وحدة متماسكة فى تاريخ الفكر الإسلامى .

رسالة دكتوراه

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد

ألفت الروبى

عنى الفلاسفة المسلمون - على نحو يميزهم عن النقاد العرب القدماء - بتفسير الظاهرة الأدبية فى مجال الشعر بخاصة ، وبصياغة القوانين التى تحكمها وتسيرها وتحدد أشكالها وغاياتها ؛ بل توجهت مطامحهم إلى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر مطلقاً ، التى يشترك فيها الشعر لدى جميع الأمم على اختلافها . ومن ثم تركزت جهودهم النقدية فى التنظير للشعر ، بعد أن فصلوا بين النقد النظرى والنقد العملى ، وجعلوا النظر فى الشعر من حيث هو «كلام مخيل» ، والقوانين التى تلتئم على أساسها صناعته ، أمراً يخص المنطقى وحده . ومن هنا فإنهم أخضعوا النظر فى الشعر للنظر العقلى الفلسفى ؛ ومن هذه الزاوية كانت نظرتهم إلى الشعر .

وقد توصلت هذه الدراسة إلى أن هؤلاء الفلاسفة تمثلوا نسقا متكاملا للشعر ، وأن هذا النسق يتحدد فيه تصورهم لماهية الشعر وطبيعته ومهمته وأدواته . وكذلك انتهت هذه الدراسة إلى أن هناك علاقة وطيدة بين هذا النسق ونسقهم الفلسفى الشامل ، بحيث يصعب الفصل بين النظر إلى الشعر من زاوية إبداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة ، وذلك البناء الفلسفى . وكان هذا الارتباط هو السبب الرئيسى فى أن تشكل أقوالهم وتصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقا متكاملا مترابط الأجزاء ، يترتب فيه كل جزء على آخر ؛ بحيث أمكن لهذه الدراسة أن تستخدم فى وصف عملهم مصطلحا حديثا هو مصطلح «نظرية الشعر» ، على الرغم من أن أولئك الفلاسفة لم يعرفوه .

ولم تكن الغاية من استخدام مصطلح «نظرية الشعر» هى المصادرة بفرض آراء أو أفكار مسبقة على ما خلفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر ، بل كانت الغاية هى رصد جهود الفلاسفة بشتى زواياها ، وربط النتائج بمقدماتها ، بقصد إيضاح كل ما فيها من مواضع للاتفاق أو الاختلاف ، ومحاولة الاكتفاء فى ذلك بالوصف دون التقييم ؛ ذلك أن الهدف الأساسى من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا النقدى لم يزل مغمورا ، ألا وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية .

وقد آثرت هذه الدراسة أن تقصر مفهومها للفلاسفة المسلمين على الفلاسفة الخُلَّص الذين لم يكونوا موضع خلاف فى كونهم فلاسفة ، سواء عند الباحثين المحدثين أو القدماء . وعلى هذا يصبح الفلاسفة المسلمون الذين تقصدهم هذه الدراسة هم الكندى والفارابى وأبو بكر الرازى وابن سينا وابن باجة وابن طفيل وابن رشد ، فضلا عن ابن مسكويه وإخوان الصفا . وقد شكل هؤلاء الفلاسفة فى مجموعهم وحدة متماسكة فى تاريخ الفكر الإسلامى ، على الرغم من التفاوت الزمنى بينهم ، واختلاف بيئاتهم المكانية التى وجدوا فيها . وعلى هذا الأساس حددت هذه الدراسة لنفسها الامتداد الزمنى للفلاسفة المسلمين بدءا بالكندى وانتهاء بابن رشد .

ولم تضع هذه الدراسة فى حسبانها أنها سوف تتعامل مع تصور الفلاسفة المسلمين للشعر بمنطق تاريخى تطورى بقدر ما تعنى بمعالجة تلك التصورات بوصفها نسقا متكاملا ؛ ذلك أن هؤلاء الفلاسفة عوملوا فى تراث الثقافة العربية الإسلامية على أنهم وحدة وظاهرة متماسكة .

ومن هنا كان التركيز على الكشف عن نسق الفلاسفة الكلى للشعر ، والوقوف على المنطق الداخلى الذى يحكمه ، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفى الشامل .

والمقولة الأساسية التى صدرت عنها هذه الدراسة هى أن الفلاسفة المسلمين ليسوا شراحا ولا نقلة للتراث اليونانى أو أرسطو على وجه التحديد ، ومن ثم فقد عالجت تصوراتهم للشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفى خاص بهم ، وأن هذا البناء غير قائم على التلفيق أو التوفيق بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية ، أو المزج بينهما ، بل قائم على أساس النظر العقلى الخالص الذى يسعى إلى وضع حلول لإشكاليات طرحها واقعهم المعيش آنذاك .

ولهذا لم تقف هذه الدراسة عند رصد التأثير أو التأثر ، وبخاصة تأثير الفلاسفة اليونانيين ، أو تحديد مواضع إساءة الفهم أو عدمه ، وإن أخذت فى حسبانها أن أرسطو وغيره من ممثلى الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التى اعتمدها العرب المسلمون فى تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ؛ حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الخاص بالشعر ، وتصورهم الذاتى لطبيعته ، وتحديدهم لمهمته ، وما ينبغى أن يلتزم به من قوانين عند إبداعه ، فضلا عن انشغالهم بقضايا خاصة بالشعر العربى نفسه .

وقد جاءت تصورات الفلاسفة عن الشعر متناثرة فى مؤلفاتهم الفلسفية ، سـواء كانت شروحا أو تلخيصات للمؤلفات الأرسطية وغيرها . ذلك أنهم لم يخصصوا مؤلفات بعينها للشعر ، فيما عدا شرحى ابن سينا وابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو ، وبعض الرسائل القصيرة للفارابى . ومن هنا فقد قامت هذه الدراسة باستقراء تلك المؤلفات المتعددة فى الطبيعيات والإلهيات والرياضيات والصناعة المدنية ، واستخلاص كل ما جاء عن الشعر فى ثناياها .

وكشفت هـذه الـدراسـة عن نسقهم الشعرى من خلال ثلاث زوايا أساسية ، عالجوا هم أنفسهم الشعر من خلالها . أولها الشعر بوصفه تخيلا ؛ وثانيها الشعر بوصفه محاكاة ، وثالثها الشعر بوصفه تخييلا . وبعبارة أخرى ، عالجت هذه الدراسة مفهومهم للشعر من زاوية إبداعه ، وعلاقته بالواقع ، ثم تأثيره ووسائل هذا التأثير .

ومن هنا كانت البداية بمعالجة تناولهم للشعر بوصفه نشاطا «تخيليا» ، أى من زاوية إبداعه . وقد تطلب هذا معالجة تصورهم للخيال الإنسانى ، أو المتخيِّلة باصطلاحهم ، بوصفها مصدر النشاط الإبداعى (الشعر) ، لأن معالجة هذه القوة النفسانية من حيث وظيفتها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقوى النفسانية المدركة الأخرى ، وبخاصة العقل ، يشكل أساسا سيكولوجيا تنبنى عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تخيليا ، وتقييمهم المعرفى والأخلاقى له .

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفى على أساس تمجيد العقل،لأنه هو الذى يصل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنسانى الأفضل ، ليحقق بعد ذلك الغاية من وجوده وهى السعادة القصوى ؛ وذلك بأن يصير عقلا خالصا .

وجعل الفلاسفة المنطق هو الآلة التى تمد العقل بالقوانين ، التى تعصم المرء من الخطأ ، وتسدد خطاه نحو استكماله قواه الناطقة ، ووصوله إلى الرشد الإنسانى ، الذى يمكنه أخيرا من تحصيل المعارف والعلوم النظرية والعملية (الحق والخير) كى يحقق غاية الغايات ، ألا وهى السعادة القصوى .

وحين جعل الفلاسفة المسلمون الشعر فرعا من فروع المنطق ، جعلوه أدنى درجات القياس المنطقى ؛ ذلك أنهم عدّوا البرهان أعلى درجات القياس المنطقى وأشرفها على الإطلاق ، يليه الجدل ، فالسفسطة ، فالخطابة ، ثم يأتى الشعر أخيرا . والسبب فى ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية (المتخيلة) أدنى من العقل الذى يتوسل بالبرهان من أجل الوصول إلى المعرفة اليقينية .

ووضْع الشعر فى هذا المتصل المنطقى الذى يمثل البرهان قطبه الأقصى ، فى حين يمثل الشعر قطبه المقابل ، جاء معتمدا بشكل أساسى على أنه نشاط تخيلى وتخييلى معا ؛ بمعنى أنه صادر عن المتخيلة وموجه إليها فى الوقت نفسه .

والمتخيلة ، وهى القوة النفسية المبدعة للشعر ، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحس والعقل ، وتعتمد فى عملها - أساسا - على الحس وإن كانت ترتقى عنه ، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد ، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بما لها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هى عليه فى الواقع . وقد تبتدع صورا ليس لها وجود فى الحس أصلا ، لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماما من لواحقها ، ومن ثم فإنها لا تصل إلى درجة التجريد التى يحققها العقل ، فضلا عن أنها تظل مقيدة بما هو جزئى ؛ فلا ترقى إلى إدراك الكليات التى يدركها العقل . وهى وإن كانت تعينه فى مرحلة من مراحل إدراكه بما تقدمه إليه من الصور ، التى تساعده على التفكير ، فإنها تظل أدنى منه معرفيا ، لاتسام عملها بالحسية والجزئية ، حتى فى أقصى حالات نشاطها ، سواء كان ذلك فى النوم أو فى اليقظة . وتظل المعرفة الصادرة عن العقل أرقى المعارف لأنه يصل إلى المعرفة اليقينية .

والمتخيِّلة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة النزوعية الحيوانية (الانفعالات والغرائز) ، فهى التى تبعثها على الحركة ، فتدفعها نحو الضار أو النافع ، والمؤذى أو الملذ . ولما كانت هذه القوة المتخيلة قوة حيوانية غير راشدة ، فهى تخيل للمرء ما هو ضار على أنه نافع ، وما هو مُؤْذٍ على أنه ملذ ؛ ومن هنا تأتى خطورتها وخطورة تركها تمارس عملها بلا قيد . ولهذا رأى الفلاسفة - الذين ينزعون إلى تحقيق الوجود الإنسانى الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة - أن يقيدوا عمل المتخيلة بضبط العقل ؛ ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الإنسانى؛ ولأنها تفتقد القدرة على التمييز بين ماهو خطأ وماهو صواب ؛ أو ماهو حق وماهو باطل ، أو ماهو خير وماهو شر .

وإذا كان هذا لا يعنى أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدرة المتخيلة على الخلق والإبداع ، فإنهم - فى إطار فلسفتهم العقلية - ماكانوا ليسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها ، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقى التربوى الذى يعينهم على دفع الإنسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده . وعلى هذا رأوا أن يفيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار فى تنفيذ مخططهم ، وتحقيق الغاية المنشودة .

ولما كان الشعر يصدر عن هذه القوة التى هى أدنى من العقل معرفيا وأخلاقيا فقد كان من الطبيعى أن يوضع فى سفح الترتيب الهرمى لفروع المنطق ، الذى عُد من ضمنها ، فضلا عن أن تصبح عملية التخيل الشعرى نفسها خاضعة لقوانين العقل ، التى تلزم الخيال الإنسانى - عموما - بالعمل وفق ضوابطه .

وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألا تكون عملية الإبداع الشعرى عملية حرة حرية مطلقة ، بعد أن جعلوا الشعر شكلا من أشكال الإدراك ؛ إذ هو بوضعه فى المنطق قد تحول حقا إلى «وسيلة معرفية» مثله مثل البرهان ، وإن كانت لها طبيعتها الخاصة .

لقد رأى الفلاسفة - وبخاصة ابن سينا - أن عملية الإبداع الشعرى تتم من خلال مرحلتين ؛ تتمثل فى ومضات تلقائية غامضة ، تتم دفعة واحدة ؛ أما الثانية فهى عملية التنظيم والضبط لهذه الومضات التلقائية ، بإخضاعها للعقل ، بحيث تصبح عملية التخيل عملية واعية ومقصودة ، لتحدث - بدورها - تأثيرا مقصودا . ويتحول الشعر إلى صناعة منطقية أو قياس عقلى ، إلا أنه يظل قياسا له طبيعته الخاصة التى تميزه عن سائر الأقيسة المنطقية الأخرى ؛ ذلك لأن الشعر بوصفه نتاجا للمتخيلة ، التى تعد المحاكاة قوام عملها - نشاط محاك ؛ بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة . فالشعر لايعبر عن الشىء بلفظه ، بل بلفظ مايحاكيه ، أى بما يشابهه . ومن هنا أصبح الشعر (محاكاة) لأنه لايعيد تركيب الصور كما كانت عليه فى الواقع ، بل يشكلها على نحو مشابه أو مخالف لما هى عليه ، وربما شكلها على نحو أحسن أو أسوأ .

هكذا تحددت ماهية الشعر - عند الفلاسفة - فى أنه «محاكاة» بناء على تصورهم له بأنه نشاط تخيلى صادر عن المتخيلة . وقد

فرض تصورهم للطبيعة المعرفية للشعر التركيز على أن تكون المحاكاة بمعنى التصوير لا التقليد ؛ فالمحاكاة لا تقدم الشىء كما هو ، بل تقدم مثيله أو نظيره أو بديله ، لإحداث تأثير ما . كما تحددت الطبيعة المعرفية للشعر بدورها – من ناحية أخرى – كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة ؛ إذ لولا أنه نشاط تخيلى قوامه المحاكاة ما كان ليوضع ضمن فروع المنطق ليصبح وسيلة معرفية لا تقل أهمية عن البرهان .

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة فى تعريفهم للشعر على أنه محاكاة ، وإعطاء الأسبقية والأفضلية للمحاكاة على الوزن فى الشعر ، على الرغم من إدراكهم لأهمية الوزن فى جعل القول شعرا .

وتحدد موضوع الشعر ، وهو جميع الأفعال الإنسانية الممكنة ، خيرها وشرها ، فيما هو محتمل وممكن . وتحدد الممكن والمحتمل فى الشعر فى ضوء هيمنة العقل على الشعر . لكن الفلاسفة حرصوا فى الوقت نفسه على تأكيد السمة التخيلية للشعر ، التى تميزه عن المحاجة العقلية والإقناع التصديقى ؛ فهيمنة العقل لا تلغى السمة التخييلية للشعر ، ولا تلغى المحاكاة التى هى قوامه ، بل تعنى توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل . وليس معنى الضوابط هنا أن يلتزم الشعر بالمحاكاة الحرفية ، بل معناها أن يلتزم بما هو مقنع فى محاكاته لموضوع ما حتى تحدث التأثير المستهدف فى المتلقين ، فلا يقف عند الأحوال العارضة الجزئية التى تجتاز حدود الممكن والمحتمل إلى الإغراب الذى يبدو غير مقنع ، ومن ثم ، يفتقد قدرته على التأثير .

لقد حرص الفلاسفة على إبعاد « المحاكاة » عن شبهة تقليد الواقع أو نسخه ؛ ومن ثم أشاروا مرارا إلى أن الشعر لا يقدم الواقع كما هو ، بل إن مقدماته تتسم بالكذب ، ولا يشترط فيها صدق أو كذب ؛ وهذا ما يميزها عن الأقاويل البرهانية التى تلتزم مقدماتها بمطابقة الواقع ، وبأن تكون كلها صادقة بالضرورة . وهذا الفهم للأقاويل الشعرية (التى هى كاذبة بالكل) يعمق من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها ليست نقلاً ، فضلاً عن أنه يكشف عن معنى جديد « للكذب » غير ذلك المعنى الأخلاقى الذى ساد عند نقادنا العرب القدماء .

أما تناول الفلاسفة المسلمين للشعر بوصفه تخييلاً ، فهو يشير إلى الدور الذى يقوم به الشعر استناداً إلى طبيعته التخييلية . لقد حددوا للشعر وظائف نافعة ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسعى نحو الوجود الإنسانى الأفضل . فالطبيعة التخييلية للشعر – التى تتلخص فى الإثارة النفسية غير المتروى فيها ، التى يحدثها الشعر فى نفس المتلقى ، والتى تدفعه إلى الإقدام على فعل ما أو تجنب آخر – دفعت الفلاسفة إلى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتهذيبهم وتأديبهم ، وتوجيه أفعالهم ، والتحكم فى سلوكهم . ذلك أن هؤلاء العوام هم الذين تغلب عليهم قوتهم الخيالية ، فلا يدركون الأشياء إلا محسوسة أو متخيلة ، ويعجزون عن استخدام عقولهم فى إدراك هذه الأشياء . هذا فضلاً عن أن الشعر يقوم بالدور نفسه بالنسبة للنشء والصغار الذين لا يدركون إلا بواسطة التخيل .

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان بالنسبة للخواص (الذين هم الفلاسفة أو من يتبعهم) . ومن هنا عُدَّ التخييل الشعرى نظيراً للعلم فى البرهان ، والإقناع فى الخطابة ؛ ورأى الفلاسفة أن التخييل الشعرى يحدث فعل التصديق البرهانى ، وربما يفوق التصديق من حيث القدرة على التأثير . ولم يُشغل هؤلاء بكون الشعر صادقاً أو كاذباً ، بل شغلوا بقدرته على التخييل ؛ ذلك أنه ليس يُراد منه إثبات اعتقاد ما ، أو بيان صحة رأى من عدمه ، بل يراد منه إحداث تأثير ما دون غيره ، يعجز البرهان نفسه عن إحداثه .

وقد أشار الفلاسفة إلى أن مهمة الشعر قد تتوقف على إحداث تأثير ما من لذة أو تعجيب ، دون أن يترتب على هذا الأثر النفسى سلوك ما أو فعل ما ؛ لكن وعيهم وحرصهم فى الوقت نفسه على جدية الفن عموماً والشعر بصفة خاصة ، جعلهم ينظرون إلى اللذة أو المتعة التى يحدثها الشعر على أنها لذة هادفة إلى تحقيق الراحة النفسية للإنسان ، التى تمكنه من الاستمرار بشكل أفضل ، حتى يتمكن من إنجاز مهمته فى السعى نحو تحقيق وجوده الأفضل .

وقد حرص الفلاسفة على تأكيد مبدأ التوازن بين جانبى اللذة والفائدة فى الشعر بحيث لا تطغى اللذة ، ويصبح الشعر مجرد لهو أو عبث ، وينتفى الجانب الجاد والنافع فيه ؛ وذلك تأكيداً لتقديرهم لأهمية الدور الذى يقوم به الشعر وقيمته .

وعلى الرغم من الموازاة التى أقامها الفلاسفة بين التخييل الشعرى والتصديق البرهانى والإقناع الخطابى ، فإن طبيعة كل منها تفرض وجود تعارض بين القياسين الشعرى والبرهانى ؛ فالقياس البرهانى يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شىء ما أو عدم صحته ، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تفضى بدورها إلى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها .

أما القياس الشعرى فيستخدم من أجل التخييل ؛ أى إحداث التأثير النفسى من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقى إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشىء الذى خيل فيه حب أو كراهية . وعلى هذا الأساس ينشأ التعارض بين أداة كل من القياسين البرهانى والشعرى ، فتصبح اللغة المستخدمة فى البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم ، حيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعانى المقصودة ، بلا زيادة أو نقصان ؛ ذلك لأن العبرة هنا ستكون بمضمون القول الذى يجب تصديقه والاعتقاد به ، فى حين يصبح التركيز فى الشعر على القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر ، بصرف النظر عن صدقه أو كذبه . وعلى هذا الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية كلها ، على الرغم من اشتراكه معها فى كونه أقاويل .

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم للتعارض البيِّن بين لغة العلم (البرهان) ولغة الشعر عن وعيهم بمستويين من اللغة ، مستوى اصطلاحى تواضع عليه الناس ، وهو الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداماً حقيقياً ، ومستوى آخر مجازى ، ينحرف فيه عن هذه اللغة المصطلح عليها ، حيث لا يلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية . ويقف العلم عند استخدام النوع الأول ، فى حين يستخدم الشعر المستويين ، ويتميز باستخدامه المستوى المجازى . والأساس هنا فى هذا الاختلاف أن اللغة العلمية تهدف إلى الإبانة والإفهام والتوصيل ، فى حين تهدف لغة الشعر إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى . ومن هنا تلجأ إلى الانحراف عما هو أصل . ولا يقف هذا الانحراف عند المستوى الدلالى فقط بل يتعداه إلى المستوى الصوتى والتركيبى أيضا .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد يلتقون – فى تصورهم عن هذين المستويين اللغويين – مع النقاد العرب القدماء الذين حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام

العادى (أو القياسي) للغة ، فإن منظور الفلاسفة يظل مختلفاً ؛ ذلك أنهم نظروا إلى لغة الشعر من زاوية مقارنتها بلغة البرهان (أى لغة العلم) ، حيث يجمعها - أى الشعر والبرهان - نسق واحد تتم فيه مقارنة كل منها ومقابلته بالآخر على عدة مستويات ؛ منها هذا المستوى اللغوى الذى لا ينفصل عن المستوى الوظيفى والمعرفى لكل من هذين القياسين .

وكما حاول الفلاسفة أن يحددوا سمات لغة الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان ، حاولوا أيضا أن يحددوها من خلال مقارنتها بالخطابة ، وهى الصناعة المنطقية التى تقع موقعاً وسطاً بين البرهان والشعر . وعلى الرغم من أن الخطابة تبدو أميل إلى أن تستخدم اللغة استخداماً حقيقياً مثل البرهان ، لأنها تعد من الصناعات التصديقية وإن اعتمدت على الإقناع ، فإنها بحكم اشتراكها مع الشعر فى كونها موجهة إلى الجمهور والعوام ، تكون فى حاجة إلى التخييل الذى يقوى الإقناع .

ومن هنا تستخدم الخطابة ما هو شعرى بالقدر الذى يحقق لها ما تحتاج إليه من التخييل . وقد شدد الفلاسفة على وضع حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا يختلط الأمر بينهما ، وتأكيداً منهم للتمييز بين ما هو تخييلى وما هو تصديقى ؛ فالتخييل هو أساس التفرقة بين الشعر والخطابة . فعلى الرغم من أن عملية التخيل الشعرى لا تتم دون رعاية العقل وإشرافه ، فإن هذا لا يجعل من الشعر وسيلة إقناعية مثل الخطابة ؛ كما أن نظرة الفلاسفة العقلانية إلى الشعر ، التى تجعل منه قياساً ، وتقرنه بالبرهان والخطابة ، تختلف اختلافاً جذرياً عن النظرة الاعتزالية العقلية للشعر ، التى تجعل من الشعر وسيلة من وسائل الإقناع ، بحيث يتحول إلى شكل خطابى ، فتنعدم بذلك الفواصل بين ما هو شعرى وما هو نثرى .

وعلى هذا نجد الفلاسفة يفرقون بين استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو شعرى على أساس كمى وكيفى ؛ حيث يحدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام المجازى وغير الحقيقى للغة ، كما يحدونه أيضا باستخدام أنواع معينة من التشبيهات والاستعارات والألفاظ دون غيرها ، من حيث إنها لا تليق بالإقناع الخطابى ، فضلاً عن اختصاص الشعر بها . كما يتضح ذلك أيضا فى استخدام الوزن ؛ إذ تتميز الخطابة بوزن يخصها لا تتجاوزه إلى الوزن الشعرى ، الذى يفترق - بدوره - عن الوزن النثرى عموماً - افتراقاً نوعياً .

وقد وقف الفلاسفة عند « التغييرات » و« الوزن » بوصفهما من أهم وسائل التخييل فى الشعر . ويشمل مفهوم « التغيير » عندهم أو « التغييرات » ، كل ما خرج من القول غير مخرج العادة ، فيتضمن بذلك كل الصور البلاغية ، وأنواع المحسنات البديعية . لكن التشبيه والاستعارة يعدان ركيزتين أساسيتين للتغيير عندهم .

والتركيز على التشبيه والاستعارة يرتد عندهم إلى وقوع الشعر فى ذلك المتصل المنطقى الذى يجمعه بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، كما يرتد إلى الطبيعة المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضا ؛ ويؤكد من ناحية أخرى خصوصية هاتين الصورتين بالشعر دون غيره . وتفسير ذلك أن التشبيه والاستعارة ، وهما وسيلتان تخييليتان فى الشعر ، تناظران الاستقراء والقياس فى البرهان ، والمثال والضمير فى الخطابة . فالمبدأ واحد فى كل من الاستقراء والتمثيل الخطابى ، أو المثال والتشبيه الشعرى . وكذا الحال فى حالة القياس والضمير الخطابى والاستعارة .

وعلى هذا لم ينظر الفلاسفة إلى الاستعارة على أنها تشبيه مختصر ؛ بل نظروا إليها بوصفها قياساً مختصراً ، فى حين أن التشبيه نوع من التمثيل أو الاستقراء . ومن هنا عد معظمهم التشبيه محذوف الأداة « استعارة » . وتركيز الفلاسفة على التشبيه والاستعارة فى الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التى تستند إلى هذين اللونين من التصوير ، ليقوما بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها ، إما بتقديم الشبيه والنظير ، وإما البديل . وقد جاءت عناية الفلاسفة أيضا بالتقديم الحسى للصور نتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر ، التى تتطلب تقريب الأفكار والمعارف المجردة بتقديم مثالاتها الحسية .

ويأتى الوزن - عند الفلاسفة - مكملاً للتخييل فى الشعر . والوزن لا يوجد فى الشعر فقط ؛ إذ يوجد فى النثر أيضا ، لكنه يختلف اختلافاً نوعياً من حيث إنه وزن عددى . والوزن الشعرى يقوم على أساس موسيقى ، نظراً لاشتراكه مع الموسيقى فى جذر إيقاعى واحد ، هو تعاقب الحركة والسكون ؛ كما يشترك معها أيضا فى سمة التناسب . وتؤدى القافية دوراً له أهميته فى موسيقى الشعر العربى بصفة خاصة . وقد أكد الفلاسفة المسلمون أخيراً استقلال الوزن عن المعنى ، بحيث يكون لاحقاً به وملائماً له فى الوقت نفسه .

تلك هى تصورات الفلاسفة المسلمين عن الشعر . وإذا كان الفلاسفة قد رأوا أن التنظير للشعر من اختصاصهم ، فإن هناك تساؤلاً لا يزال قائماً عن أثر هذا التصور نفسه ، ومعالجتهم له ، وما أتوا به من قوانين ألزموا بها صناعة الشعر فى التراث النقدى والبلاغى . وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة علاقة تصوراتهم التى خلفوها بكثير من القضايا التى طرحها النقد العربى القديم ، مثل قضية الصنعة ، ودور الخيال فى عملية الإبداع ، وقضية الصدق والكذب فى الشعر ، ومشكلة الاستعارة فى ضوء مفهوم القياس المنطقى ، ولغة الشعر وعلاقتها بلغة النثر ، والوزن الشعرى والوزن النثرى .

رسالتا ماجستير

• الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة فى الفترة ما بين ١٩٣١-١٩٧٦

• يحيى حقى ناقداً

ثناء أنس الوجود

إن ارتباط الأديب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها ، وبمشكلات الحياة فى المجتمع الذى يعيش فيه - مهما يكن لها من طابع محلى - ليس شيئاً غريباً على طبيعة الأديب ؛ فنحن نفترض فى الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلاً عن حس مرهف ، وإدراك سليم للأمور ، ودقة فى الملاحظة للحياة وتطورها الظاهرى ، والباطنى . وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش فى عزلة عن قضايا مجتمعه ، ومشكلاته ، بل الأحرى كما يقول أحد النقاد إنها تشده إليها شدا . فالأديب الحق لا يمكن أن يعيش بضميرين ؛ ضمير مع نفسه ؛ وضمير مع الناس ، وإنما يواجه الأديب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد ، لأنه يحس أن مشكلاته لاتنفصل عن مشكلات الناس .

والرسالة الأولى فى هذا العرض عنوانها «الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة ، فى الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦» ، أعدها الباحث أحمد الأخضر طالب للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة ، وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى .

تشتمل الرسالة على تمهيد وبابين وخاتمة ؛ هذا بالإضافة إلى مجموعة من الفهارس المختلفة ، وملحق للأعمال القصصية التى أتيح للباحث أن يتعامل معها .

وقد حاول الباحث فى تمهيده لرسالته أن يحدد مفهوم الالتزام ، وكيفية تحققه عبر العصور ، حتى وصل إلى عصرنا الحالى ، مع عرض لوجهة النظر الماركسية فى الالتزام الفكرى والأدبى والفنى ، حيث يرى الباحث أن ظاهرة الالتزام اكتسحت أغلب المقالات النقدية الحديثة ، حتى أننا «لا نرى دراسة جادة تخلو من هذا التيار العارم» .

على أن الالتزام بمعناه الاصطلاحى الحالى لم يظهر فى النقد العربى القديم - كما يقول الباحث - فى شكل نظرية مبلورة ؛ إذ إن ظهوره وتبلوره لم يحدثا إلا فى عصرنا الحاضر ، نتيجة للتطور الفكرى والأدبى والفنى . «فقد اشتد ساعد الطبقة البرجوازية فى القرن التاسع عشر ، فقامت الثورة على الأصول الثابتة ، والقواعد الصارمة . وقد مهدت لذلك ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية ، طبعت تلك الحياة بطابع نفسى متميز عرف به المذهب الرومانسى ؛ «فقد حان الوقت للأديب لكى يصبح ضميراً متأزماً» . وكانت أول حركة صدرت عنه هى اتخاذه الالتزام بشكله الحقيقى ؛ إما بتحمله عبء موقفه ، أو برفضه الكتابة عن ماضيه . وبهذا تعد الحركة الرومانسية ، فيما يرى الباحث ، أول حركة وضعت نواة الموضوعات الاجتماعية فى الأدب .

ولكن جنوح هذه الحركة القوى إلى المثالية ، والخيال ، مع مساندتها للطبقة التى انتمى إليها كتابها ، جعلها تظهر فى مظهر سلبى لا يتجاوب أصلاً مع روح الالتزام الحقة ، التى تمقت الهروب من الواقع ، والانطواء على الذات .

إن فكرة الالتزام التى نبتت على أرضية العلم ، وصخب المعامل ، وويلات الظلم والحروب ، أثيرت بشكل تلقائى وطبيعى على يد كولردج وماثيو آرنولد ، حينما أعلنا أن الفن نقد للحياة .

وعلى يد الواقعية الاشتراكية تطورت بعد ذلك فكرة أن الأدب «نقد للحياة» ؛ فقد أخضعت الواقعية الاشتراكية تلك المقولة لمبادئها الأيديولوجية الثورية . والباحث هنا يستعرض أهم آراء جورج لوكاتش فى تعريف الواقعية الاشتراكية ، والواقعية النقدية ، وينتهى إلى أن لوكاتش - على الرغم من دقة تعريفاته - لم يستطع التفتح على الأعمال الإبداعية الجديدة ، بالإضافة إلى تفضيله أعمالاً دون أخرى ، بدوافع أيديولوجية بحت . وهو ينبه كذلك إلى تركيزه الشديد على المضمون ؛ وهو الأمر الذى أفقده الاهتمام بالشكل الفنى للرواية . ويرى الباحث ، أن لوسيان جولدمان ، الناقد الماركسى - على العكس من لوكاتش - قد أبدى مرونة فائقة فى استنتاج بنية البيئة الاجتماعية من الشكل الروائى ، على الرغم من تنوع الأعمال التى طبق عليها نظريته المتبلورة بشكل ناضج . فالأدب فى مفهوم لوسيان جولدمان هو التحول الضمنى المباشر للحياة الاقتصادية إلى حياة أدبية .

ينتقل الباحث بعد ذلك ، مواصلاً استعراضه العلمى لمفهوم الالتزام عبر كتابات المفكرين والنقاد ، فيصل إلى الكاتب الوجودى جان بول سارتر ، الذى دعا إلى مبدأ الالتزام . فقد كلف سارتر كل إنسان بمسئوليته إزاء الإنسانية ، انطلاقا من وظيفته . فالأديب أو المفكر - بصفة عامة - مرتبط بعالمه ، بحيث لا يمكنه الانفصال عنه ؛ لأنه ليس متفرجا على ما يجرى فوق مسرح الحياة . إن له دورا يؤديه فى مأساة الكون الذى وجد فيه .

على أن سارتر - على الرغم من تشبثه بمبدأ الحرية والالتزام - قد وُجه بمجموعة من الانتقادات التى تمس هذا المبدأ فى الصميم . فهو فى نظر دوريس لسنج يحاول تزييف الواقع والهروب منه إلى حالة من البراعة المصطنعة . كما يرى آلان روب جرييه أن أدب سارتر الذى يبدو فاضلاً إنما يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل المجتمع ، ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة . ذلك أن الاهتمام بتوضيح شىء ما خارج الأدب يدفع إلى التراجع والاختفاء . وهذا يعنى أن الالتزام ليس مجرد الانفراد بأيديولوجية معينة ، أو إملاء مذهب ينطوى

تحته غرض معين تحت شعار قيمة من القيم ، قد يكون من بينها قيمة الحرية .

وقد انعكست ظاهرة الالتزام على العالم العربي بحكم التأثر ، فاشتدت المعارك الأدبية ، أو كثرت الشروح والتفسيرات . ولقد كانت هذه التفسيرات - فيما يرى الباحث - تنقسم إلى قسمين : الأول نابع عن تيار أيديولوجى يتحرك فيه الناقد لتأييد مذهبه ، مثلما ذهب إليه محمود أمين العالم ، وسلامة موسى . أما القسم الثانى فيتعلق بالمدافعين عن الأدب ومميزاته الخاصة ، دون معارضة لفكرة الالتزام إطلاقا ؛ إذ تناولوا الظاهرة من جانبها الأوسع ، ولم يحصروا أنفسهم فى متاهات سياسية ضيقة . وينهى الباحث تمهيد رسالته معرفا الأدب الملتزم بأنه كل أدب يقف إلى جانب الإنسان ، لا بوصفه فردا منعزلاً ، بل بوصفه ممثلاً للإنسانية كلها فى تاريخها الطويل ، فى كل زمان ومكان ، ليجسم صراعه الرهيب ضد الاستغلال والعبودية ، وصولا إلى الحرية الكاملة الشاملة ، فى ظل مجتمع عادل ، ينعدم فيه تمايز الناس حسب الطبقات ، ويتخلص فيه الإنسان من استغلال الإنسان وظلمه .

ويرى الباحث أن تاريخ القصة القصيرة فى الجزائر مع الالتزام قد مر بثلاث مراحل بارزة فى تحولاتها : الأولى من ١٩٣١ إلى ١٩٥٦ ؛ وأسماها بحركة الإصلاح الاجتماعى . وقد بادر كتاب جمعية العلماء المسلمين بنشر قصصهم فى المجلات التى أصدرتها الجمعية ؛ وأهمها مجلة «الشهاب» ، ومجلة «البصائر» . وقد دارت معظم موضوعاتها حول الإصلاح الدينى والخلقى المتمثل فى محاربة سياسة الاندماج الاستعمارى ، والدعوة إلى نشر الثقافة العربية الإسلامية . ويمثل هذه المرحلة من الكتاب الجزائريين «أحمد بن عاشور» . والمرحلة الثانية تبدأ من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ ، وقد أطلق عليها الباحث اسم قضايا النضال . وذلك بعد أن بلغت الثورة عامها الثالث ، وتأهبت أقلام أدبية جديدة للكتابة عنها . وقد سيطر الاتجاه الواقعى على هذا الاتجاه ، ونالت القصة فى هذه المرحلة حظاً كبيرا من التطور الفنى ، على يد الطاهر وطار ، وعبد الحميد بن هدوقة وعبد الله الركيبى . أما المرحلة الثالثة ، فتشتمل على قضايا الاستقلال ١٩٦٢ إلى ١٩٧٦ . وهى المرحلة التى تحررت فيها الجزائر من المستعمر ، لكنها ظلت ترزح تحت نير المشكلات والبشاعات التى تركها المستعمرون ، وكانت تهدف إلى القضاء على مختلف الأمراض الاجتماعية ، مثل البيروقراطية ، والمحسوبية ، والانحلال الخلقى ، مع تدعيم حركة التعريب ، ومسايرة قضايا البناء والتشييد .

ويعد هذا التمهيد الذى كتبه الباحث حول مفهوم الالتزام وتطوره مدخلاً طبيعياً للموضوع ، لم يكتف الباحث فيه بأن وقف عارضاً ساردا للآراء والمفاهيم التى تناولها ، ولكنه كان يتدخل مُفنداً ، أو مؤيدا ، لما يرى ، حتى أصبحت هذه المقدمة جزءا أساسيا ، يرتبط ارتباط عضويا بالرسالة ، بل إنه يعد أحد الأجزاء المهمة فيها .

ويشتمل الباب الأول من الرسالة على فصلين : الأول يتناول حركة الإصلاح الاجتماعى ، والثانى يتحدث عن التزام القصة القصيرة فى المرحلة النضالية .

والفصل الأول يناقش أسباب تأخر القصة الفنية فى الجزائر ، وكيف أن المقال القصصى قد التزم بالقضايا الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية ، ثم كيف تحملت جمعية العلماء عبء الكتابة فى مجلاتها .

وفى الفصل الثانى يتعرض الباحث لقضية التزام القصة بقضية الأرض . لأن الأرض تشكل مكونا مهماً من مكونات ارتباط الإنسان . إنها تمثل حلقة وصل بينه وبين الأجيال السالفة والمتعاقبة . وهى قطعة من وجدانه تذكره بالماضى السحيق ؛ وهى فى الوقت نفسه مصدر قوته ورزقه ، ولذلك نجده متفانيا فى حبها ، ساعيا إلى بذل كل جهد فى إضفاء الحياة عليها . غير أن هناك عوائق تحول دون استمرار العلاقة الشرعية والطبيعية بين الإنسان ووطنه ، مثلما حدث بعد الاحتلال ، حيث وقف الإنسان الضعيف يدافع عن أرضه دفاعا مستميتا . وقد أثيرت هذه القضية بشكل مباشر فى عدد من القصص ، من بينها قصة «لماذا أعدم مسيوچيرار ؟» لفاضل مسعودى ، كما نجدها فى قصة «نوارة الصغيرة» لعبد الله الركيبى ، وفى «يد الإنسان» لعبد الحميد بن هدوقة .

ولم يكتف المستعمر بسلب الأرض ، بل راح يحرق البيوت والأكواخ ، بحيث أصبحت أغلب القصص لا تخلو من تصوير كوخ محطم ، بداخله أسرة محطمة ، إلا نادرا . وقد اتخذ رمز الكوخ لدى الكتاب عدة دلالات نفسية واجتماعية ، أعمها تجسيد صورة الفقر المادى المدقع . وتكتسب هذه الأكواخ أحيانا معنى الانكسار والتداعى والوجوم . وقد تأخذ معنى الموت ، كما ورد فى «على الشاطىء الآخر» لزهور ونيسى ولكنها - على الجانب الآخر - قد ترمز إلى الصمود والقوة ، على الرغم من انهيارها - كما فى «محو العار» للطاهر وطار ؛ وهى منطلق النضال الثورى ، ومركز تجمع الأبطال ، وليست مجرد مكان للاستقرار كما نجد عند زهور ونيسى فى «على الشاطىء الآخر» . كذلك تناولت قصص هذه الحقبة ظاهرة التدهور الفكرى . وانتشار الجهل والأمية .

وقد فطن القصاص أبو العيد دودو فى «بحيرة الزيتون» إلى فكرة أن الثورة فى حاجة إلى الثقافة والعلم ، أكثر من حاجتها إلى الأميين مهما تضخم عددهم . وهى الفكرة نفسها التى يجسدها الطاهر وطار ، وزهور ونيسى . وقد تعاطف الكتاب والقصاصون فى هذه المرحلة مع سائر المشكلات مثل الهجرة الداخلية ، وانتشار البطالة ، ثم الاغتراب القسرى الذى فرض على أبناء الوطن بسبب احتلال أرضهم .

ولقد كانت فكرة الالتزام بمعناها الإنسانى قائمة فى ضميرهم ، وضمير شعبهم ، مثلما كانت قائمة فى الانتفاضات التحررية ، والدوافع المؤدية إلى الثورة على الاستعمار . ومعنى هذا أن الالتزام الذى أبداه القصاصون فى هذه المرحلة كان بديهيا فطريا ، لا ينبنى على أيديولوجيات مسبقة . والباب الثانى يتناول مرحلة ما بعد الاستقلال ؛ وهو يشتمل على خمسة فصول : أولها يدور حول الالتزام بقضايا الأرض بعد الاستقلال ، وكيف دار صراع عنيف بين الفلاح الجزائرى ، و «المعمر» الأجنبى الدخيل . ويصور هذا الصراع عبد الحميد هدوقة فى «الرجل المزرعة» ، كذلك يتناول حرز الله محمد فى « البحث عن زمن ما » القضية نفسها .

والفصل الثانى يدور حول الالتزام بقضايا الهجرة ، وكيف كان عامل الاحتياج المادى ، والقهر السياسى ، من أهم العوامل التى دفعت بالجزائريين إلى الهجرة ، إما إلى المدن المجاورة ، أو إلى فرنسا ، التى شجعت تلك الهجرة للاستفادة من اليد العاملة فى المجالين العسكرى والاقتصادى . وقد انتقل موضوع الاغتراب والهجرة إلى القصة حيث عولج بشكل متفاوت من حيث استخدام الوسائل الفنية . فبعض الكتاب اكتفى بالتصوير التسجيلى الوثائقى لواقع الهجرة ، فى حين

وقف كتاب آخرون على الجانب الأهم ، وهو البعد الإنسانى لهذه القضية ، مستخدمين أبرز العناصر الفنية فى تجسيد أفكارهم حولها . ولعل من أهم كتاب هذا الجانب زليخة السعودى فى «من البطل» ، وسلامة عبد الرحمن فى «المغترب» ، وحسين فريدى فى «أمى» . ثم ركزت القصص بعد ذلك على ما يعانيه الجزائريون فى المهاجر من معاملة سيئة ، ومن ممارسة شتى وسائل القهر معهم ، على نحو يدفعهم فى النهاية إلى الاستسلام إلى الإحساس بالغربة ، أو العودة خائبين إلى الجزائر .

أما الفصل الثالث فيتناول التزام القصاص الجزائرى بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، وفيها يعالج الباحث انعكاس ظاهرة الفقر على الواقع الأخلاقى . وقد استشهد بالكاتبة زهور ونيسى فى عدة قصص منها «المصير» ، «المأساة» ، «الطاحونة» الخ . .

كذلك تناول الكتاب الجزائريون وضع المرأة فى المجتمع ، صوروا حالتها الاجتماعية والنفسية ، وعناصر الكبت التى تعانى منها . ومعظم هذه القصص إنما ينظر إلى الجوانب السلبية فى حياة المرأة ويركز عليها ، دون محاولة التعرض للجوانب المضيئة . ولذلك فقد خلا معظمها من الفن القصصى ، واعتمدت على النقد الجامد ، مثل : «الهفوة الأولى» لزنير جميلة ، و«سليمة» لعلى بن قينة . .

وقد تعرض هذا الفصل كذلك لانتشار اللغة الفرنسية فى أغلب المجالات ، وانحسار اللغة العربية عن مختلف الميادين الفكرية والثقافية والاجتماعية . وقد أثيرت قضية اللغة فى بعض القصص بشكل عرضى ، وبأسلوب سطحى لا يضفى على القضية جديدا .

ويعالج الفصل الرابع المسار الالتزامى عند الطاهر وطار - بصفة خاصة - وبعض الكتاب الجدد . وهو يرى أن الطاهر وطار قد اتبع خطا اشتراكيا فى كتاباته ، جعله يهتم فى معظم أعماله بالطبقة العاملة ، ويوليها جل اهتمامه ، حتى إنه قد يخرج أحيانا من إطار الفن إلى إطار المباشرة السافرة . على أن بطله المتكرر فى أعماله جميعا لا تستهويه لعبة الانسحاق والتلاشى فى خضم اللامبالاة ، ولكنه يتخذ وجها إيجابيا يتفاعل بقوة التغيير الاجتماعى ، مقيما علاقات ثورية تستهدف القضاء على العبودية والاستغلال . يتضح هذا فى قصصه «الخناجر والطعنات» و «رمانة» و«الزنجية والضابط» الخ . . . وقد استطاع الكاتب - فيما يرى الباحث - بقدراته الفنية الواضحة ، أن يصور بدقة بالغة الواقع الذى يتطلب ملامح جديدة ، ومن ثم الصراع الإنسانى وتحديد دور المثقف ، ووجوب إمكانية تعامله بفاعلية مع المجتمع ، مع رفض عوامل القهر والتخلف والاستسلام . كذلك نجد المشكلات والقضايا الاجتماعية والطبقية فى أعمال مرزاق بقطاش ، وعبد الحميد بورايو ، وعمار بلحسن ، وكلهم من الجيل الطليعى الجديد ، الذى منح القصة الجزائرية دفقة حيوية جديدة ، تتيح لها فرصة مواكبة مسارها العالمى فى النمو والتطور .

لقد اتخذ هؤلاء الكتاب أفراد الطبقات المغمورة نماذج لقصصهم ، تحمل فى طياتها أبعادا خاصة . وشخصية العامل هى التى تتصدر هذه النماذج ، للإشارة الخفية إلى المذهب الاشتراكى الذى نادى أنصاره من الأدباء والنقاد والفنانين ورجال الفكر بمراعاة الطبقة العمالية ، والتركيز على مشكلاتها بصفة خاصة . وقد ناقش الباحث بعضها ، موضحا أنها قد انزلقت إلى متاهات الأيديولوجية والخطابية ، وإن كان بعضها الآخر قد نجح فى الإفلات من هذه القبضة . وبالمثل توقف الكاتب الجزائرى عند القضايا العربية والقومية ليجسدها ، منطلقا من المنظور التاريخى ، بنفس المستوى الوطنى والقومى الذى عثرنا عليه لدى بعض الكتاب العرب المساندين للثورة الجزائرية أيام اندلاعها ، فكانت أعمالهم الأدبية توقظ الإحساس بمشكلات الوطن الكبير ، وبخاصة القضية الفلسطينية ، التى تعد محور القضايا العربية ، ومنبع الصراعات فى الوقت الحاضر .

أما الفصل الخامس فهو يتحدث عن القصة الجزائرية القصيرة ، المكتوبة باللغة الفرنسية . وقد تناول الباحث فيه مشكلة إحلال اللغة الفرنسية محل اللغة العربية فى الجزائر ، بوصفها جزءاً من مخطط استعمارى يهدف إلى تطبيق فكرة سياسة «الفرنسة» قسراً على المجتمع ، واستطاعت أن تصل إلى الفكر والتعبير عنه ، على نحو ساعد على ظاهرة وجود كتاب جزائريين يكتبون مشكلات وطنهم بلغة المستعمر . غير أن هذه اللغة الدخيلة استطاع مثقفو الجزائر أن يجعلوا منها وسيلة الدفاع عن الحريات ، وإعلان ما استجد من مواقف . وعلى طول المدى أصبحت سلاح حرب يدعم الأدب الوطنى ، وبصفة خاصة بعد ثورة ١٩٥٤ فى الجزائر . ولعل أشهر كتاب هذه المرحلة الكاتب الجزائرى محمد ديب ، الذى كتب : «فى المقهى» ، و«المصير» ، و«الظلم» ، و «فقدان نعيمة» . كذلك تنعكس الظروف الاجتماعية والفردية على حد سواء لدى الكتاب الجدد ، الذين يتخذون السيرة الذاتية شكلا للتعبير عن الذات وعلاقتها بالمجتمع . نجد هذا المفهوم عند مولود عاشور فى «النصب التذكارى» ، وفى «قصة طفل من مواليد ١٩٥٤» .

الفصل الأخير من الرسالة يتناول الشكل الفنى للقصة ، وتاريخها عربيا وعالميا . وهو يؤرخ لبدايات القصة القصيرة على يد الجاحظ ، متفقا فى هذا مع رأى . د. شكرى عياد . كذلك يؤرخ لبدايات القصة القصيرة عالميا ، ويرد بداياتها إلى محاولات بوكاشيو فى «الديكاميرون» ، يليه إدجار آلان بو ، وجوجول . ثم يأخذ الباحث فى تعريف طبيعة القصة القصيرة ، ولكنه لا يأتى فيه بجديد ، وبخاصة عندما يتناول بالتحليل عناصر القصة القصيرة من حدث وشخصية وأسلوب ، وعنصرى الزمان والمكان فيها .

وعلى الرغم من قدرة الباحث الفائقة ، التى استطاعت أن تنجو بالدراسة من الانزلاق نحو الخطابية التى يمكن أن تجره إليها طبيعة الموضوع ، وطبيعة الباحث الذى ينتمى إلى شباب الجزائر المتحمس لقضايا وطنه - فإن لى بعض المآخذ عليها . لعل أهمها أن الباحث كان شديد القسوة على القصص التى تمثل بدايات القصة فى تاريخ الأدب الجزائرى ؛ وهى قسوة إذا جاز لنا أن نمارسها فى مرحلة النضج الفنى للقصة ، فليس من المعقول أن نمارسها فى الحكم على البدايات ، ويكفيها أنها حملت عبء الريادة .

المأخذ الثانى هو أن الرسالة وقد تماسك بناؤها تماسكا عضويا ، بدءاً من التمهيد حتى نهاية الفصل الخامس ، كان غريبا أن ينهيها الباحث بالفصل السادس الذى أراه أضعف فصول الرسالة ؛ فقد جاء ما فيه متأخرا من ناحية الترتيب المنطقى ، بالإضافة إلى أنه يكرر أقوالا يعرفها جيدا المشتغلون بالأدب . ولذا فقد فَقَدَ هذا الفصل مبررات وجوده فى الرسالة .

(٢) يحيى حقى ناقدا

والرسالة الثانية فى هذا العرض تتناول بالتحليل «يحيى حقى ناقدا» ، وقد قدمها الباحث عز الدين المخزومى إلى جامعة القاهرة ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، وذلك للحصول على درجة الماجستير . وكما يقول أحد الكتاب ، قد يخطىء الناقد فى الحكم ، ولكنه ينجح فى ذكر مبررات وتعليلات تضفى على نقده قيمة ، فيسمى ناقدا ، بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، على حين لا يُعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى - دون تبرير فنى - ناقدا وإن أصاب .

وقد حاول الباحث أن يبلور إشكالية رسالته فى سؤال واحدٍ طرحه ، وإن كان قد لخص الإجابة عنه فى عدة سطور ، مع أن موضوع الرسالة بأكمله هو محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

فالباحث من خلال تمهيد وخمسة فصول يتساءل عن مدى تأثير يحيى حقى بوصفه ناقدا على غيره من النقاد ، وعن ملامح تأثرهم به .

يبدأ الباحث رسالته بتمهيد يتناول فيه التكوين الثقافى والاجتماعى ليحيى حقى . فهو يتحدث عن نشأة هذا الكاتب وكيف أن أصلها غير عربى ، وإن كان قد عاش جزءا من طفولته بجوار المسجد الزينبى بالقاهرة ، وتأثر كثيرا بتلك البيئة . والباحث يعتمد فى هذا الجزء اعتمادا كبيرا على كتابات يحيى حقى عن نفسه ، وبخاصة ذلك الجزء المنشور مع كتاب قنديل أم هاشم . غير أنه لم يترك يحيى حقى يتحدث عن نفسه دائما ؛ فقد تنبه إلى بعض التناقضات التى وقع فيها الأديب ، نتيجة للسهو ، وحاول حلها .

والمقدمة طويلة ، لا أعتقد أنها تفيد الرسالة كثيرا ، وإن كانت قد احتلت جزءا لايستهان به من جهد الباحث ووقته . وعموما فقد حدد الباحث المؤثرات الثقافية فى يحيى حقى ، وحصرها فى بيئته القريبة ، المتمثلة فى أسرته المتصوفة ، وطبيعة الحى الذى كان يعيش فيه ، بالإضافة إلى اكتسابه عدة لغات حية نتيجة عمله فى السلك الديبلوماسى ، وكذلك قراءاته المتعددة بهذه اللغات ؛ فكل هذه المؤثرات كونت له رصيدا هائلاً من الثقافة . وقد أحصى الباحث فى المقدمة كذلك أعمال يحيى حقى ، ابتداء من أول قصة نشرها وعمره ستة عشر عاما ، ومرورا بمقالاته اليومية والنقدية فى الصحف والمجلات ، ثم أشهر أعماله مثل قنديل أم هاشم ، ودماء وطين ، وأم العواجز ، وخليها على الله ، وصح النوم الخ . . .

هذا بالإضافة إلى عدة كتب نقدية ، أهمها «خطوات فى النقد» ، و «فجر القصة المصرية» و «عطر الأحباب» ، و «أنشودة البساطة» ، إلخ . . . ثم ترجماته عن الإنجليزية والفرنسية ، وبخاصة فى مجال المسرح والرواية .

ومجموعة المؤثرات التى رأى الباحث أنها كونت ثقافة يحيى حقى ، قد يكون صحيحا أنها أثرت بعمق فى عمله بوصفه قصاصا وأديبا ، ولكننى أشك أن مثل هذه المؤثرات لعبت دورا مهما فى تكوين يحيى حقى الناقد ، وبخاصة إذا كانت كتاباته النقدية - كما سوف نرى - خطرات نقدية انطباعية ، أكثر منها مقولات تنبع من منظور منهجى متأصل ، أو نظريات راسخة ، ناهيك عن عجز الباحث عن إيجاد رابط عضوى بين هذه الخطرات ، حتى إنه تركها كما وردت لايربط بينها رابط ، ولم يستطع أن يعلو فوقها فى رؤية بانورامية شاملة ليصوغ منها منهاجا نقديا خاصاً .

وعنوان الفصل الأول من الرسالة هو : «آراء يحيى حقى فى الفن» ؛ وهو محاولة أراد بها صاحبها أن يخلص إلى تعريف يحيى حقى للفن والثقافة . فالثقافة لديه لها دور محدد وهو السمو بالعمل الفنى ، وبذوق المتلقى ؛ وهى إثراء للفن والفكر ؛ وهى سابقة لكل فن وسند له . . . الخ .

أما الفن فهو فوق جميع الآراء والنظريات وورائها ؛ وهو خارج نطاق جميع التعريفات . فالفن واحد ، وثابت فى جوهره ، ويجب أن يكمن هذا الجوهر فى كل عمل فنى . أما صورته الخارجية فإنها تتأثر بالزمان والمكان . وروائع الفن هى تلك الأعمال الفنية التى تحتفظ بقيمتها ، بالرغم من تحول الظروف الاجتماعية وتطور النظريات الفلسفية ؛ لأنها تنبع من إحساس صادق بالجمال ، ومن فهم عميق للحياة ؛ وهى لاتخلو من رسالة إنسانية .

والإبداع الفنى هو إحساس الفنان بالحياة والفن معا ، إلخ . . . ويروح الباحث يجمع تعريفات يحيى حقى وآراءه فى المزاج الفنى ، وقاموس الفن ، وطبيعته ، وعلاقته بالموروث ، والتمرد الفنى ، وحرية الفنان وقيمته . وينهى الباحث الفصل برأيه فى رؤية يحيى حقى للفن والفنان ، تلك التى يغلب عليها الطابع الإنسانى ، والاهتمام بالإنسان قبل العناية بإنتاجه الأدبى .

ويتابع الباحث فى الفصل الثانى جمع تعريفات يحيى حقى للفن والأدب وآرائه فيهما ؛ وهو فصل عنوانه «نظرية يحيى حقى فى الأدب وفنونه» . فهو يرى مثلا أن الأدب هو أحد أحفاد الفن ، وأن الأدب الصادق يمكن أن يرتفع إلى حد التبشير ولا يكتفى بالتسجيل والتعبير بأسلوب واقعى . ومن هنا فإن وظيفة الكاتب الصادق هى المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره ؛ وإنه هو الذى يندمج فى «عجينة قومه» ؛ وهو الذى يصطنع لنفسه لغة خاصة به ، على الرغم من عمومية اللغة ، واشتراك الجميع فى استخدامها ، إلا أن الأديب ينبغى أن يترك طابعه الذاتى على كل لفظ . والأديب الثرى هو الذى يمتلك زمام اللغة ؛ وما الجهل باللغة إلا نتيجة الاستهانة برسالة الأديب .

وعلى المنوال نفسه يروح الباحث يعدد آراء يحيى حقى فى الشعر والشاعر ، والقصة القصيرة ، والرواية الخ . . .

والباحث فى هذين الفصلين قد حبس نفسه تماما داخل عبارات يحيى حقى وداخل تعريفاته ، إما إعجابا ، أو عجزا عن التحرر من قبضة الأديب القوية . ولذلك فهو لم يتمتع بحرية الحركة فى أن يعلو فوق الجزئيات - كما سبق القول . ومن هنا فنحن لا نكاد نشعر بنقلة علمية ملموسة من فصل إلى آخر ؛ وإنما كلاهما امتداد للآخر ، بالإضافة إلى توارى شخصية الباحث ، بل تلاشيها تماما فيهما .

أما الفصل الثالث ، فهو يتناول موقفه النقدى . «فى الطبيعة والوظيفة» . ويحيى حقى - كما يقول الباحث - يعد النقد بمثابة الراعى الأمين للأدب ، الذى يحميه من كل خطأ وانحراف ، وهو يرى أن الناقد لا ينبغى أن يواجه الأعمال الأدبية بمقاييس نقدية جاهزة . ولذا فهو ثائر على نقادنا لأنهم يقتفون خطى نقاد الغرب الذين يدورون فى فلك الحضارة اليونانية ، التى تستمد صراعها

من فلسفة الديانة المسيحية عن طبيعة الخالق ، وهو محيط يختلف عن محيطنا ، وظروف غير ظروفنا ، ولذا فهو يشجع النقاد والدارسين الذين يعملون على استنباط قواعدهم ونظرياتهم النقدية ، مرتكزين على الأدب العربي . ومن هنا فإن الخطوات الأولى لتحريك الفكر العربي هي تحريك النقد الأدبي العربي الذي مازال يعيش في مرحلة التجزيء والتشتت . وهو يرى أن الناقد يجب أن يكون واسع الثقافة ، وأن تكون درايته كبيرة بدروب النقد الأدبي ، حتى يكون أكثر علما من الكاتب الذي ينقده ؛ إذ لا يكفي أن يكون مساويا له . كذلك لا ينبغي له أن يطعن الكتاب ، أو يجرحهم ، بل عليه أن يصحح أخطاءهم .

وعن موقفه النقدي من «في الأسلوب وأدوات التعبير» ، يتحدث الباحث في فصله الرابع عن اللغة بوصفها أداة للتعبير . وهذا الفصل هو محاولة لتفهم اهتمام يحيى حقي بالأدب والأسلوب الأدبي . فالألفاظ عنده هي «وعاء الفكر» ، ولا يمكن للفكر أن يكون واضحاً إلا إذا التزم الأسلوب العلمي الدقيق . وعلى الرغم من تحررنا من السجع اللفظي فإننا وقعنا في السجع الذهني - كما يقول يحيى حقي . كذلك فهو يأخذ على عاتقه الرد على المهاجين للغة العربية من المستشرقين ، ودعاة العامية ؛ فالعيب - فيما يرى - لا يعود إلى اللغة العربية في تقهقرها وتخلفها ، بل يعود إلى الكاتب نفسه ؛ فهو المسئول الأول والأخير عنها .

والفصل الخامس والأخير ، وهو عن منهجه النقدي ، يرى فيه الباحث أن النقاد اختلفوا في تحديد منهج يحيى حقي النقدي ، وتضاربت آراؤهم ، دون أن يتفقوا في النهاية على رأي معين يتيح للقارىء تعرف المنهج الذي انتهجه في نقده . من ذلك مثلا أن بعضهم يراه ناقدا اجتماعيا ورائداً من رواد النقد الأيديولوجي ، في حين ينزهه البعض الآخر عن الانخراط في أيديولوجيا معينة .

ومنهم من يراه ناقدا موضوعيا بعيدا عن الأهواء ، في حين أن بعضهم يرى أنه ناقد تأثري ذاتي . وباختصار ، يصفه د . أحمد كمال زكي بأنه مشكلة في النقد ؛ ولذا عده كثيرون تكاملي المبدأ .

وقد بدأ هذا التضارب بعد أن أصدر كتابه «خطوات في النقد» ١٩٦١ - وهو كتاب ضم مقالاته النقدية .

على أن الباحث يرى أن حقي مرَّ بخمس مراحل أساسية في كتاباته النقدية ، جسدت المنحنى التطوري لنقده ، وأعطته صورته النهائية .

المرحلة الأولى من ١٩٢٧ إلى ١٩٣٤ . وقد تميز نقده فيها بالموضوعية ، كما برزت عنده خلالها فكرة التناول الاجتماعي للأدب ، مثلما أثار بعض القضايا المهمة في النقد . وقد تجلت هذه الظواهر في نقده لمجموعتي «سخرية الناي» ، «ويحكى أن» لطاهر لاشين ، ونقده لديوان أغاني رامي ، وكذلك مسرحية «مصرع كليوباترة» . ثم جاءت المرحلة الثانية (١٩٤٤ - ١٩٥٥) بعد فجوة زمنية ربما امتدت عشر سنوات . وفيها بدأ أولى خطواته بالنقد الموضوعي ، وسرعان ما تحول عنها وتمسك بأحكام صارمة ، وأسلوب «وخز الإبر» ، كما طبق خلالها المنهج الاجتماعي ، الذي ظهر في أواخر المرحلة السابقة ، بصورة أوسع .

وقد ظهر هذا التذبذب في نقده لمسرحية «العباسة» لعزيز أباظة ، و«بنت قسطنطين» لسعيد العريان ، وفي مقالة عن مسرح الريحاني الخ . .

والمرحلة الثالثة (١٩٥٥ - ١٩٦١) تخلى فيها يحيى حقي عن أسلوب وخز الإبر ، وظل على تذبذبه فيها ؛ لم يتبع خطا واضحا في نقده ، بل كانت طريقته تختلف من مقال إلى مقال . فهو في مرة يكتب انطباعات ضعيفة ، وفي أخرى يكتب نقدا تأثريا عميقا ، وفي مرة ثالثة يكتب نقدا موضوعيا . . . الخ . .

أما المرحلة الرابعة (١٩٦١ - ١٩٦٣) ، وهي أقصر مرحلة ، فقد تركز اهتمامه فيها حول النقد الانطباعي ، وكتب الدراسة النقدية الفاحصة لفكرة أو ظاهرة فنية معينة . وقد امتازت هذه الدراسات بالتحليل الدقيق لجوانب الفكرة أو الموضوع الذي ينقده . كما ركز على التحليل الفني والتحليل النفسي والنقد التأثري المبدع . وهو في نقده هذا يبدو ناقدا تكاملي المنهج .

أما المرحلة الأخيرة ، وهي الخامسة ١٩٦٤ - ١٩٧٧) فإن نقده يجمع فيها بين الدراسات الانطباعية الباهتة الظلال ، ودراسات تقوم على التحليل الرصين ، وكذلك على التحليل النفسي في جوانب أخرى . وفي أواخر هذه المرحلة أيضا ظهرت أكمل وأنصع صورة للنقد التأثري عنده .

وفي ختام الرسالة يرى الباحث أن يحيى حقي قد أثر في كثير من النقاد ، ولكنهم لم يصرحوا بتأثرهم به ، ولم يشيروا إلى ذلك لا من بعيد ولا من قريب ، وذلك باستثناء محمد مندور وعبد العزيز الدسوقي .

ولعل أقدم ما قدم يحيى حقي من نقد هو دعوته إلى الهمس في الأسلوب وترك الخطابية والصوت المرتفع في الأدب . وهو الشيء الذي يرى الباحث أن مندور قد تأثر به في دعوته إلى الشعر المهموس .

وفي النهاية فبالإضافة إلى المآخذ السابقة على هذه الرسالة يمكننا أن نلاحظ إفتقار التقسيم الخماسي للمراحل التي مرَّ بها نقد يحيى حقي إلى الأساس الموضوعي ؛ هذا بالإضافة إلى هلامية الرؤية التي قدمتها لنا الرسالة عن يحيى حقي ناقدا ؛ فالباحث حتى السطر الأخير منها لم يجب في وضوح عن الأسئلة التي طرحها ، ولم يضع يده على رأي يخالف آراء الذين سبقوه في الكتابة عن يحيى حقي ناقدا .